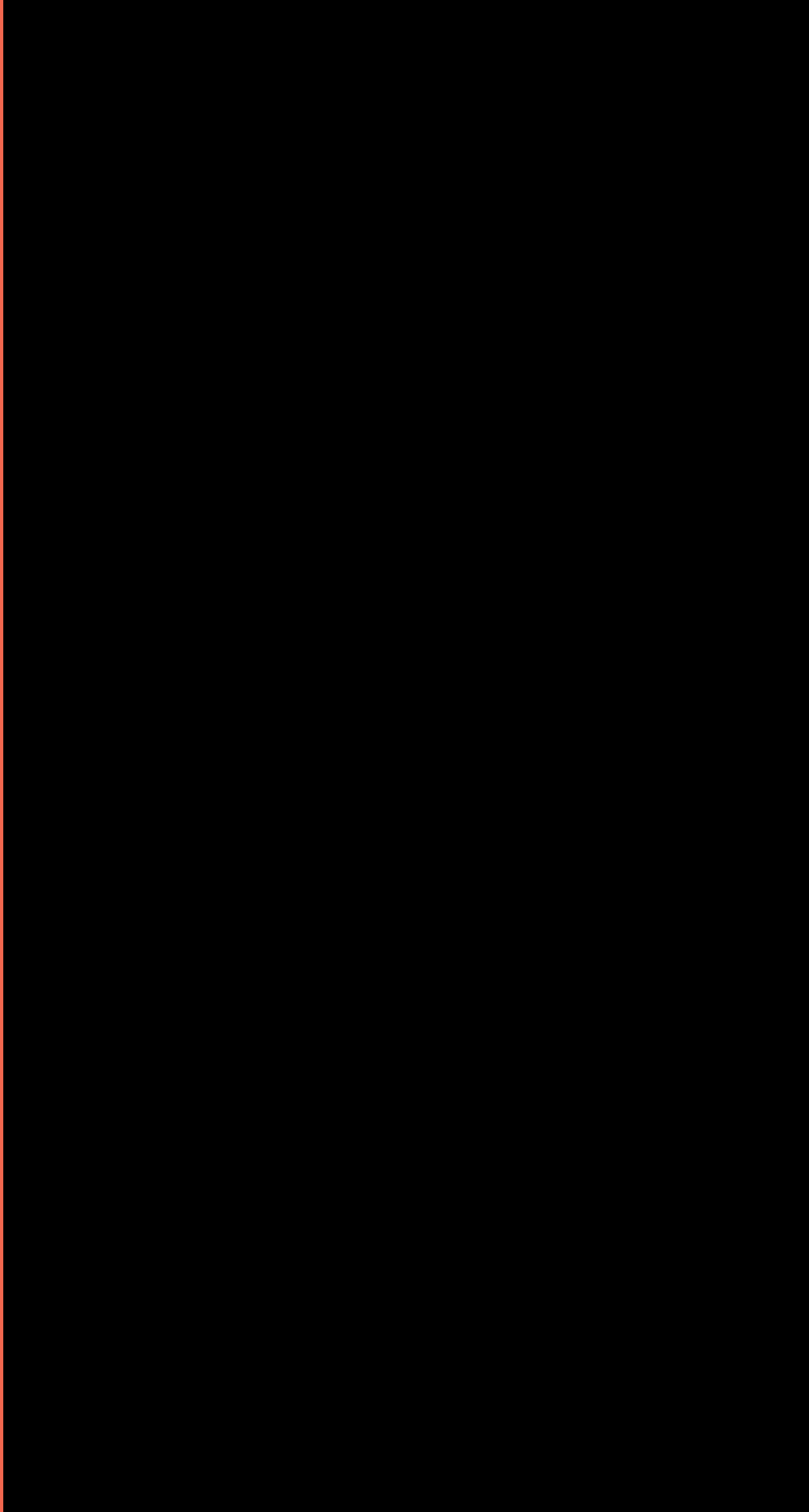
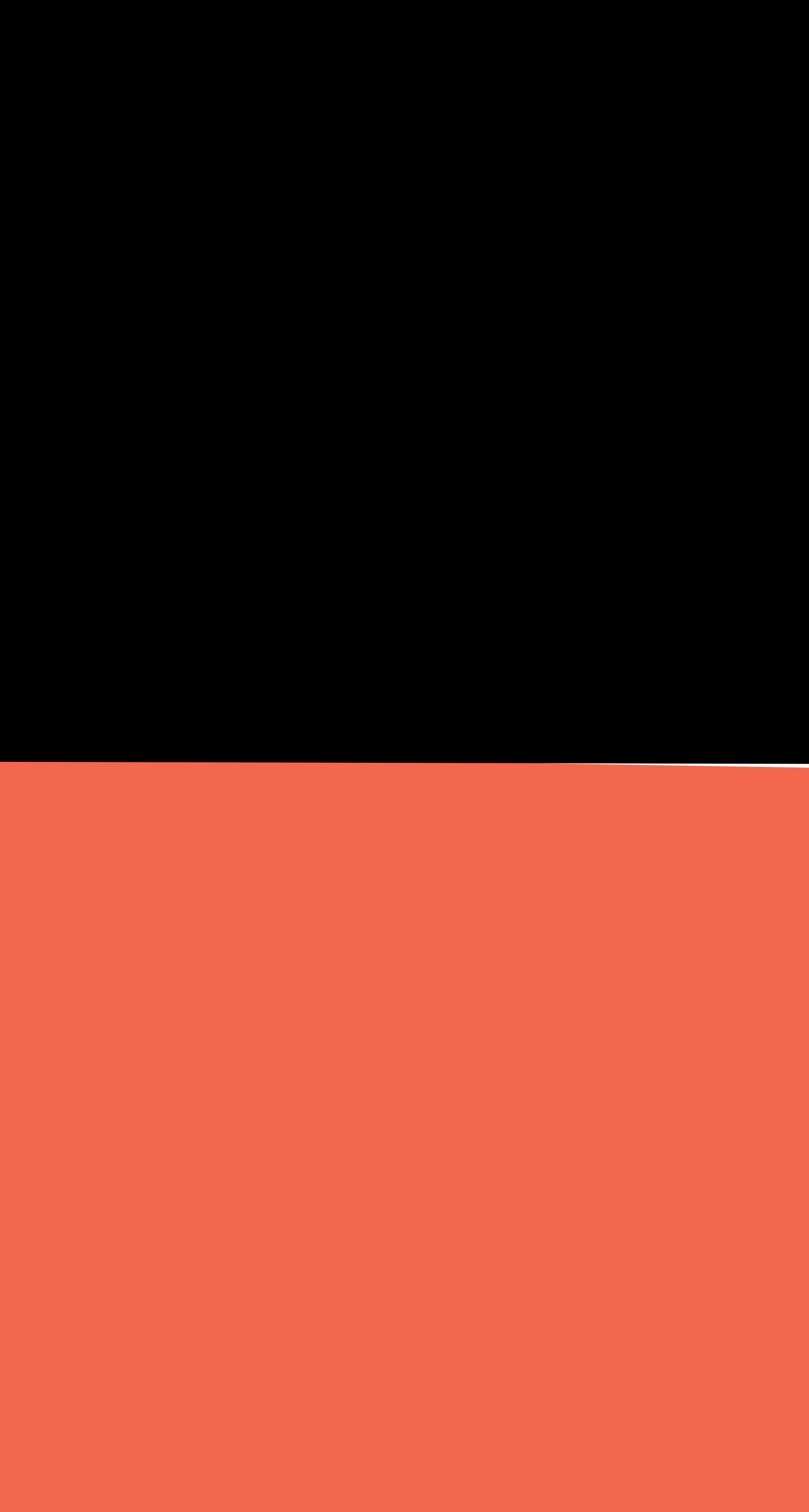
Allianzen

KRITISCHE PRAXIS AN WEISSEN INSTITUTIONEN





Allianzen

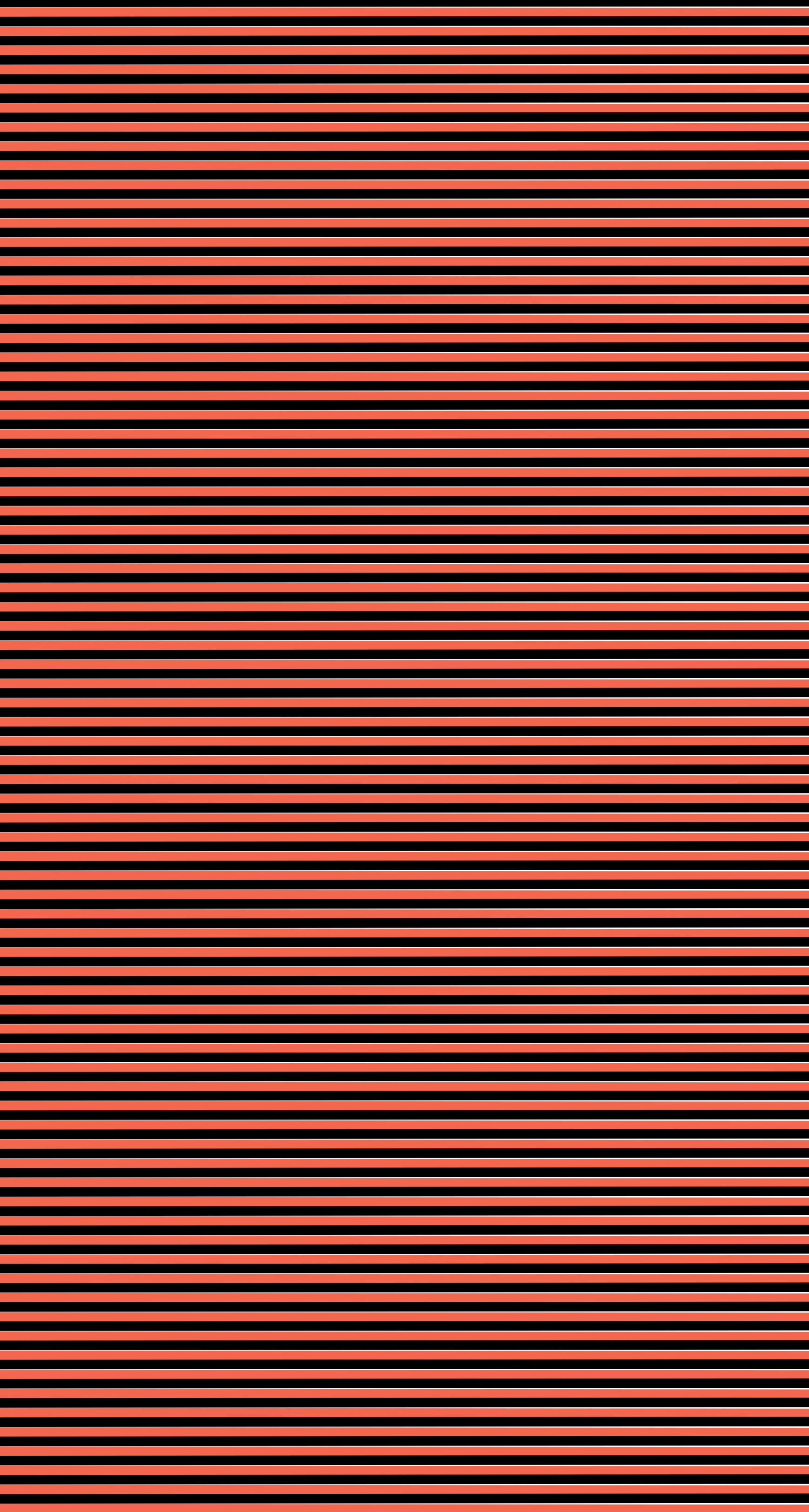
Kritische Praxis an *weißen* Institutionen

Elisa Liepsch
Julian Warner
Matthias Pees
(Hg.)



Postcolonial Studies
Band 34





Regisseur: **Hallo, Tag, ich wollt dich fragen, ob du Lust hast, in ’nem Film mitzuspielen.**

John: **Nein, ich bin überhaupt kein Schauspieler.**

Schauspielerin: **Wir suchen ja keinen Schauspieler. Wir suchen halt ’nen Schwarzen.**

John: **Und ich hab auch keine Lust, in einem Pornofilm mitzuspielen.**

Regisseur: **Nein, nein, das ist kein Pornofilm, das hat mit Sex überhaupt nichts zu tun. Das ist so ein Film über Menschen, weißt du ... Das handelt so von Menschen und wie sie leben.**

Schauspielerin: **Und ich spiele die Hauptrolle.**

John: **Und was hab ich zu tun?**

Regisseur: **Naja, du spielst da so jemanden, so'n Ausländer, der so nach Deutschland kommt, so'n Farbigen. Und du lernst sie kennen und willst sie heiraten, und ihr habt so Schwierigkeiten mit ihrer Familie, ihr müsst so kämpfen und das ist unheimlich kompliziert alles.**

John: **Das ist fast meine Lebensgeschichte.**

Schauspielerin: **Ja guck, können wir's doch machen.**

Regisseur: **Genau.**

John: **Ja, und was krieg ich für Geld?**

Schauspielerin: **Ah, ähm, ja, äh, mit dem Geld, also weißte, also wir haben ja selbst kein Geld.**

Regisseur: **Wir machen's ja nicht, um Profit zu machen, verstehste?**

Schauspielerin: **Nee, und ich, ich krieg, also äh ...**

Regisseur: **Mit Filmen ist kein Geld zu machen.**

Schauspielerin: **... aber ich fänds auch gut, wenn er, also wenn du so'n Interesse hättest ...**

John: **Ich glaub, ich kann das nicht ...**

Schauspielerin: **... für deine Leut was zu machen. Verstehs-te? Ich meine, das ...**

Regisseur: **Das muss doch dein Interesse auch sein ...**

John: **Ich habe genug selber zu tun.**

Regisseur: **Na schau mal, du kannst es dir ja überlegen. Ich wohne im Hilton bis Montag früh. Da kannste mich ja anrufen und da können wir das ja nochmal besprechen.**

John: **Ah ja, ich wohn auch im Hilton.**

Regisseur: **Ah ja, ok, dann geb ich dir 'ne Kinokarte und dann kommst du um neun ins Kino, da läuft so ein Film, den können wir zusammen anschauen und dann können wir**

ein Bier trinken nachher zusammen. Ok?

John: **Gut ... Bist du ein Director oder Manager da?**

Regisseur: **Ja, äh, ich mach so Filme.**

Schauspielerin: **Ziemlich bekannte so.**

John: **Also, schönen Dank, ich überlege es mal.**

Regisseur: **Okay. Tschau.**

Schauspielerin: **Tschau.**

John: **Wiedersehen.**

Regisseur: **Ziemlich kaputter Typ, was?**

Schauspielerin: **Ja, aber sieht halt gut aus.**



BERLIN
2. JULI
Das Lied
Asayake



Inhalt
Content







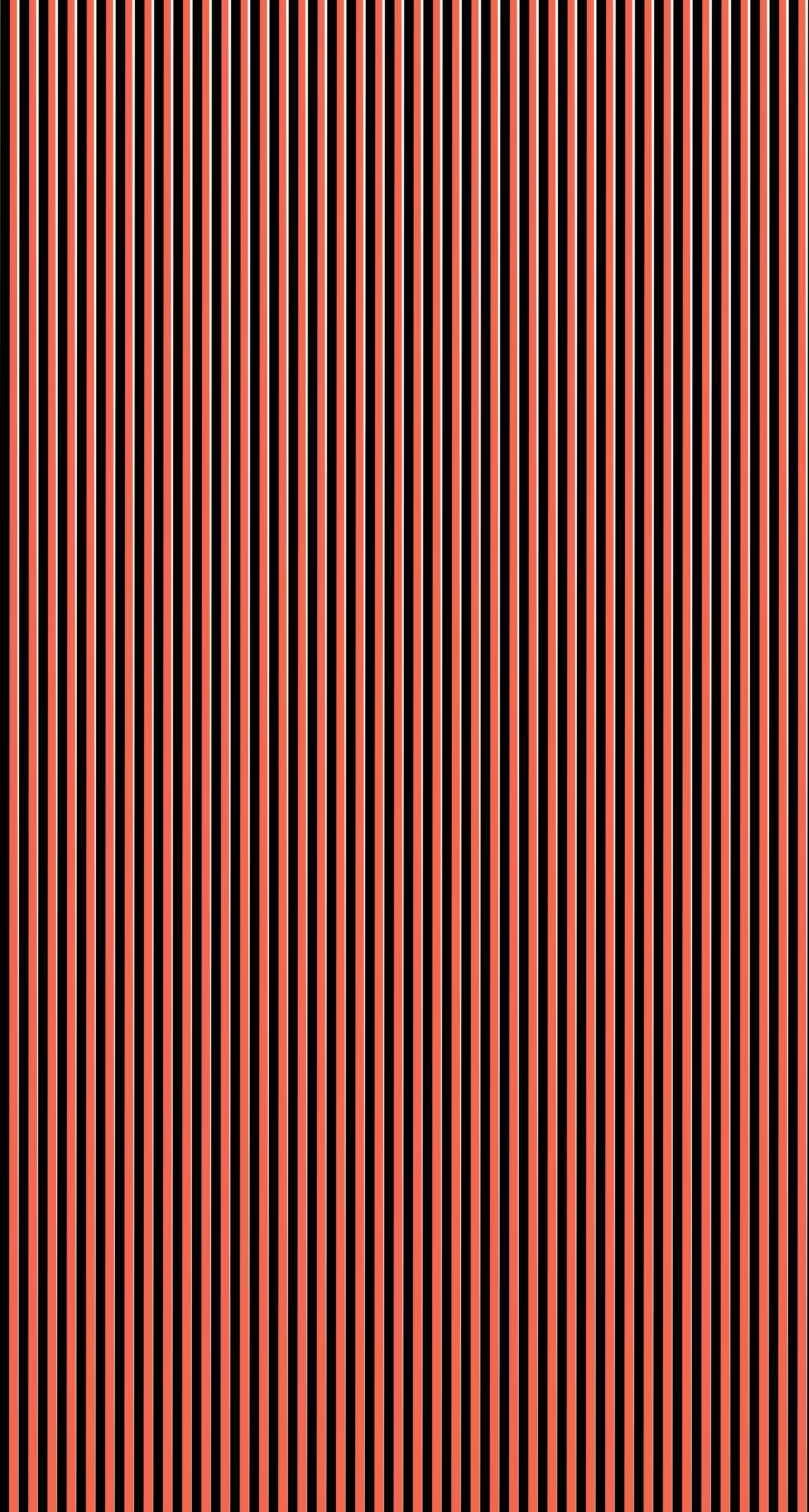
Die vorliegende Publikation wurde im Rahmen des Projekts
Afropean Mimicry & Mockery in Theatre, Performance & Visual Arts 2014–2016
am Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main gefördert, ermöglicht
und unterstützt im Fonds TURN der Kulturstiftung des Bundes



sowie im Rahmen des *Festivals der afropäischen Künste* 2016
vom Kulturfonds Frankfurt RheinMain







Einleitung
Introduction

Zur Situation

In den letzten Jahren hat sich der Gegenstand postkolonialer Kritik in den darstellenden Künsten von der Vorder- auf die Hinterbühne verschoben. 2018 reicht es in Deutschland nicht mehr aus, ein Stück, eine Performance, ein Panel oder ein Festival zu rassismuskritischen oder postkolonialen Inhalten zu veranstalten, ohne die Kolonialität der eigenen Produktionsbedingungen und Institutionen zu adressieren.

Die Zeit, in der rassifizierte Körper von einem *weißen*[1] bürgerlichen Publikum zum Distinktionsgewinn konsumiert werden konnten, scheint vorbei beziehungsweise nur noch im Tandem mit besagter Selbstreflexion möglich zu sein. Die künstlerischen Leiter*innen der Black Boxes und Guckkastenbühnen finden sich inmitten eines Paradigmenwechsels wieder: Die *weißen* Institutionen, die ehemals *weiße* bürgerliche Selbstvergewisserung durch Repräsentationen des Selbst und des Fremden herstellten, stehen nun vor der Aufgabe, durch kritische Reflexion ihrer adressierten Publika, ihres Personals, ihres Programms und des Zugangs zu ihrer Institution der Diversität der deutschen Gesellschaft Rechnung zu tragen (vgl. Aikins, Gyamerah 2016: 7). Es reicht nicht mehr, die Kunst nur an ein bürgerliches *weißes* Publikum zu adressieren.

Dies ist vor allem das Verdienst verschiedener rassismuskritischer PoC-Aktivist*innen[2], Künstler*innen und Wissenschaftler*innen und ihrer *weißen* Mitstreiter*innen, die durch Debatten und Skandalisierungen *weiße* Dominanz an Institutionen der Kunst, Kultur und Bildung immer wieder herausfordern und intersektional mit sozialen Kämpfen um Klasse, Gender und Inklusion verbinden.

Wir sprechen in diesem Buch von *weißen* Institutionen nicht im Sinne einer numerischen Überzahl in der Belegschaft, die durch die bloße Diversifizierung derselben gelöst werden kann, sondern im Sinne einer komplexen Dominanz, die aus Strukturen, Praktiken,

1 „*weiß*" wird in diesem Text kursiv und klein geschrieben, um die Konstruktion des Begriffs nicht als Hautfarbe, sondern als Privileg zu markieren.
2 „People of Color (PoC)" ist eine selbst gewählte Bezeichnung von Menschen, die sich als nicht-*weiß* definieren.

The Situation

In recent years the focus of postcolonial critique in the performing arts has shifted from the representations on stage to the backstage domains. In Germany in 2018 it is no longer sufficient to present a play, a performance, a panel or a festival which deals with issues of postcolonialism or racism without addressing the coloniality of one's own institution.

The time when racialized bodies could be consumed by a *white*[1] bourgeois audience in order to gain distinction appears to be over or at least to only remain possible in tandem with such self-reflection. Artistic directors of black boxes and proscenium theatres find themselves in the midst of a paradigm shift: these *white* institutions which used to create *white* self-affirmation through representations of the self and the other now have the task to critically reflect the diversity of their audiences, their staff, their programming, and their institutional access, in order to acknowledge a multi-ethnic German society (cf. Aikins, Gyamerah 2016: 7). It therefore no longer suffices to address art solely to a *white* bourgeois audience.

This is the achievement of a wide range of anti-racism activists, artists and academics of colour and their *white* allies who have repeatedly used debates and scandals to challenge *white* dominance in institutions of art, culture and education and link these with intersectional social struggles along the lines of class, gender and inclusion.

In this book we speak of *white* institutions not in terms of a numerical majority amongst staffs which could be resolved by diversifying the same, but in terms of a complex dominance consisting of structures, practices, unquestioned privileges, aesthetic concepts and variously positioned subjects. The institutions addressed here are regarded as sites of hegemonic struggles regarding cultural policy. This is also apparent in the current hype concerning artists, curators and programmers of colour and not least anti-racism workshops and trainings. At some art and cultural institutions visibly racialized cultural workers, their

1 "*white*" is written in lower case italics in this text in order to mark the construction of this concept as one of privilege rather than skin colour.

unhinterfragten Privilegien, ästhetischen Vorstellungen und unterschiedlich positionierten Subjekten besteht. Die hier behandelten Institutionen werden als Austragungsort (kultur-)politischer Kämpfe um Hegemonie verstanden. Dies zeigt sich auch in dem derzeitigen Hype um künstlerische Positionen von PoC, um PoC als künstlerische Mitarbeiter*innen und nicht zuletzt um rassismuskritische Workshops und Weiterbildungsangebote. An manchen Kunst- und Kulturinstitutionen werden sichtbar rassifizierte Kulturarbeiter*innen, ihr Wissen und ihre Kunst „eingekauft", um Awareness bei Mitarbeiter*innen und Publika zu erzeugen. Die „Warenwerdung" dieser PoC-Arbeiter*innen und ihres sozialen Wissens muss nun auch Gegenstand machtkritischer Analyse werden.

An anderen Institutionen wird die rassismuskritische Arbeit von assoziierten PoC-Kulturarbeiter*innen in Form zumeist unbezahlter Mehrarbeit geleistet. Wesentlich seltener sind es unterschiedlich positionierte vereinzelte künstlerische Mitarbeiter*innen (besonders Theaterpädagog*innen oder -vermittler*innen), die trotz institutioneller Widerstände versuchen postkoloniale Kritik in die Praxis eines Hauses zu überführen.

Von *Afropean* zu *Allianzen*

Am Künstlerhaus Mousonturm stellte sich die Frage der Kolonialität der eigenen Institution insbesondere vor dem Hintergrund der Erfahrungen des dreijährigen Projektes *Afropean Mimicry & Mockery in Theatre, Performance & Visual Arts*, das unter anderem vom Fonds TURN der Kulturstiftung des Bundes gefördert worden ist. Das ursprünglich von Matthias Pees – Intendant und Geschäftsführer des Künstlerhaus Mousonturm – und Martin Baasch – freier Kurator mit Afrika-Expertise – mit Dieudonné Niangouna als Ko-Kurator und assoziiertem Künstler am Mousonturm entwickelte Projekt zum künstlerischen Austausch zwischen Afrika und Europa entwickelte sich immer mehr zu einem Laboratorium zur Erforschung des eigenen *Weißseins*, deutscher Theaterstrukturen, institutioneller Rassismen und struktureller Diskriminierung.

Jenseits der künstlerischen Positionen, die sich inhaltlich mit postkolonialen Fragestellungen auseinandersetzten, kämpften afrikanische und PoC-Künstler*innen in Deutschland mit

knowledge and art productions are “shopped” in order to promote awareness among members of staff and audiences. The “commodification” of cultural workers of colour and their social knowledge and bodies now needs to become the object of critical analysis.

At some institutions the anti-racist labour undertaken by cultural workers of colour mostly comes in the form of unpaid extra time. It is even harder to find members of staff (mostly theatre educators and facilitators) who despite institutional resistance try to convert postcolonial critiques into organisational practice.

From *Afropean* to *Alliances*

At Künstlerhaus Mousonturm the question of one’s own institution’s coloniality became particularly apparent in the light of experiences surrounding the three-year project *Afropean Mimicry & Mockery in Theatre, Performance & Visual Arts*, which was funded, among others, by the German Federal Cultural Foundation’s TURN Fund.

The project was initially developed by Matthias Pees – Artistic Director and General Manager of Künstlerhaus Mousonturm – and Martin Baasch – a freelance curator – with Dieudonné Niangouna as co-curator and associate artist as an artistic exchange between Africa and Europe at the Mousonturm. Increasingly, it became a laboratory investigating one’s own *whiteness*, the structures of German theatres, institutional racism and structural discrimination.

Aside from the art that engaged thematically with questions of postcolonialism, African and artists of colour had to battle against incidents of racism and visa problems and together with the Mousonturm’s *white* staff became familiar with the possibilities, contradictions and limitations of German cultural institutions. The international dimension of the project, enabled largely by the TURN Fund and the expertise of additional institutions – such as the Kulturfonds Frankfurt RheinMain and the Goethe-Institut –, interlaced here with questions of cultural diversity and social inclusion.

This anthology is no mere documentation of the above process, but instead uses these experiences and insights as a starting point in order to prompt both controversial debate and action. To do so we have invited a host of critical artists, academics and curators

Rassismus-Vorfällen und Visa-Problemen und lernten mit *weißen* Mitarbeiter*innen des Mousonturms die Möglichkeiten, Widersprüche und Grenzen deutscher Kulturinstitutionen kennen. Die maßgeblich durch den Fonds TURN und die Expertise weiterer Institutionen, wie des Kulturfonds Frankfurt RheinMain oder des Goethe-Instituts, ermöglichte Internationalisierung verschränkte sich hier mit Fragen um Diversität und kulturelle Teilhabe.

Der vorliegende Band ist keine Dokumentation dieses Prozesses, sondern ausgehend von diesen Erfahrungen und Erkenntnissen ein Debattenbeitrag, der mitunter kontrovers zur Diskussion und Aktion anregen soll. Dafür haben wir eine Schar kritischer Künstler*innen, Wissenschaftler*innen und Kurator*innen – Teilnehmer*innen und Assoziierte des Projekts *Afropean Mimicry & Mockery* – gebeten, aus ihrer beruflichen Praxis zu berichten. Ihre Texte kreisen um die Widersprüche kritischer Praxis in und an *weißen* Institutionen. Es geht um Solidarität unter Kulturarbeiter*innen unterschiedlicher Positionierungen und Schwarzes[3] Empowerment, um das Aushalten von Konflikten und das Bestreben, Zugänge für marginalisierte Stimmen und künstlerische Positionen zu ermöglichen: Es geht um den Kampf gegen die Ignoranz des *Weißseins*.

Besagte Widersprüche kommen auch hier zum Ausdruck. Als Mitarbeiterin und als Assoziierter des Mousonturms versammeln wir, mithilfe der Finanzierung durch die Kulturstiftung des Bundes, in diesem Buch auch Kritiker*innen eben dieser und anderer Institutionen. Dies ist ein Versuch, marginalisierte Positionen nicht als partikulare Stimmen, sondern als „neue" Selbstverständlichkeiten einer diversen Gesellschaft zu verstehen.

Vielfalt der Perspektiven

Die Stimmen in diesem Buch kommen aus unterschiedlichen Bereichen und verfolgen verschiedene Ansätze, Strategien, Ästhetiken und Praktiken. Dieser Vielzahl an Zugängen wollen wir Sorge tragen und im besten Sinne Diskursanstifter sein: Diese

3 „Schwarz" meint keine Hautfarbe, sondern markiert eine politisch-emanzipatorische Selbstbezeichnung und wird als solche groß geschrieben.

– of whom some have participated or were associated with the project *Afropean Mimicry & Mockery* – to give an account of their professional practice. Their texts revolve around the contradictions of critical practice within and surrounding *white* institutions. They deal with questions of solidarity among cultural workers holding differing views and positions and Black[2] empowerment, with the need to withstand conflict and achieve access for marginalized voices and artistic positions: these contributions deal with the struggle against the ignorance of *whiteness*.

The contradictions mentioned are also expressed here. As a member of staff and an associate at the Mousonturm with the aid of funding from the German Federal Cultural Foundation we have gathered here in this book also critics of both this and other cultural institutions. This is an attempt to understand marginalized positions not as individual minority voices but as a "new" common sense of a diverse society.

Diversity of Perspectives

The voices represented in this book come from different fields and pursue a range of approaches, strategies, aesthetics and practices. We wish to do justice to this multiplicity of perspectives and instigate discussion in the best sense of the phrase: this publication is not a collection of homogeneous thoughts but demands explicitly that one consider a wide range of views. It is neither exhaustive nor complete – and the same is true of the topics that concern us. Some positions and texts have led to long discussions within the editorial team and they should be read critically within the respective logic of their approach, their textual form and the context of those writing, as insights into their distinctive way of working. Whether they appear polemical, poetic or activist in character they are all an invitation to further action.

Part 1 examines the current state of institutional structures: Nana Adusei-Poku, Anta Helena Recke, Azadeh Sharifi and Simone Dede Ayivi scrutinize their own experiences in different fields of work, point out grievances and conclude questions and demands.

2 "Black" does not mean a skin colour but denotes a politically emancipatory self-description and as such is capitalized.

Publikation ist keine Ansammlung homogener Gedanken, sondern fordert mitunter sehr explizit dazu auf, sich auf verschiedene Perspektiven einzulassen. Sie hat weder den Anspruch der Vollständigkeit noch der Abgeschlossenheit – ebenso wenig wie die uns berührenden Themen. Manche Positionen und Texte haben zu langen Debatten im Redaktionsteam geführt, sie sind unbedingt kritisch und in der jeweiligen Logik ihrer Zugänge, Textformate und Hintergründe der Schreibenden, als Einblick in unterschiedliche Herangehensweisen zu lesen. Mögen sie polemisch, poetisch oder aktivistisch daherkommen – sie alle sind eine Einladung zu weiterführenden Aktionen.

Teil 1 widmet sich einer Bestandsaufnahme institutioneller Strukturen: Nana Adusei-Poku, Anta Helena Recke, Azadeh Sharifi und Simone Dede Ayivi nehmen ihre eigenen Erfahrungen in unterschiedlichen Arbeitsfeldern unter die Lupe, benennen Missstände und leiten daraus Fragestellungen und Forderungen ab.

Teil 2 widmet sich der Praxis an Institutionen und offeriert konkrete Handlungsanweisungen: Ewelina Benbenek, Nadine Jessen und Elisa Liepsch, Fannie Sosa, niv Acosta und Jaamil Olawale Kosoko sprechen über Solidarität an Theatern, das Umsetzen von Gastfreundschaft und die Sorge für die Gäst*innen in einer Institution als auch die Selbstsorge in der eigenen kuratorischen wie künstlerischen Praxis. Sie fordern explizit die Abgabe der *weißen* singulär-kuratorischen Hoheit ein. Ergänzt wird dies durch Sutapa Biswas‘, Harold Offehs und Nephertiti Schandorfs persönliche Berichte aus Großbritannien.

Lotte Arndt, Miriam Schickler mit Ahmed Isam Aldin und Ulf Aminde, Margarita Tsomou und Max-Philip Aschenbrenner erzählen in Teil 3 des vorliegenden Bandes von Allianzen in akademischen, künstlerischen und kuratorischen Prozessen jenseits des *weißen* Individuums.

Teil 4 schließt die Publikation mit Schlaglichtern auf einzelne Strategien und Situationen in den Bereichen internationale Kooperationen und Kulturarbeit, Theater und Universität mit Beiträgen von Malte Wandel und Julia Wissert sowie mit

Part 2 examines the practice of institutions and offers some specific instructions: Ewelina Benbenek, Nadine Jessen and Elisa Liepsch, Fannie Sosa, niv Acosta and Jaamil Olawale Kosoko talk about acts of solidarity at theatres and putting hospitality and care for an institution's guests into practice as well as taking care of oneself in one's own curatorial and artistic practice. They explicitly demand the renunciation of *white* singular curatorial authority. This is then supplemented by personal reports from the UK by Sutapa Biswas, Harold Offeh and Nephertiti Schandorf.

In part 3 of the present volume Lotte Arndt, Miriam Schickler with Ahmed Isam Aldin and Ulf Aminde, Margarita Tsomou and Max-Philip Aschenbrenner tell of alliances in academic, artistic and curatorial processes that go beyond the *white* individual.

Part 4 completes the publication by shedding light on individual strategies and situations in the fields of international co-operations and cultural work, theatres and universities with contributions by Malte Wandel and Julia Wissert and with interviews with a Black Sociology student and with Dieudonné Niangouna.

Missing Voices

During the genesis of the present volume the number of participants has steadily decreased. Many people initially expressed great interest in the project and a stimulating exchange of experiences and ideas ensued. However, numerous authors gradually turned us down. Most of them did so out of exhaustion, a state that many know only too well from their own professional practice: constantly having to re-negotiate what appeared to have already been agreed, running up against institutional barriers and having to put up with *white* ignorance can be demoralizing to the point of depression.[3]

These rejections from colleagues whose contributions we had been counting on for months reinforced the feeling that our efforts were in vain, encouraged doubts about our undertaking and led to frustration. Fear and distrust were constantly present. Many colleagues

3 Feminist thinkers such as Audre Lorde and Sara Ahmed have written extensively about this (e.g. Sara Ahmed, *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*).

Gesprächen mit einer Schwarzen Soziologiestudentin und mit Dieudonné Niangouna ab.

Fehlende Stimmen

Während der Genese des vorliegenden Buchs hat sich die Zahl der Mitwirkenden stetig verringert. Viele äußerten zunächst großes Interesse an dem Projekt und es folgte ein anregender Austausch von Wissen und Ideen. Doch nach und nach sagten uns auch zahlreiche Autor*innen ab. Die meisten wohl aus Erschöpfung, einem Zustand, den viele aus eigener beruflicher Praxis nur allzu gut kennen: Das ständige Neu-Aushandeln von vermeintlich Erreichtem, das Anrennen gegen institutionelle Mauern und Aushalten *weißer* Ignoranz bis hin zur Depression zermürben.[4]

Die Absagen von Kolleg*innen, mit deren Beiträgen wir monatelang gerechnet hatten, verstärkten das Gefühl der Vergeblichkeit unserer Bemühungen, nährten den Zweifel an unserem Vorhaben und führten zu Frustration. Angst und Misstrauen standen immer wieder im Raum. Viele Kolleg*innen fragten sich: Wie kann man überhaupt Kritik äußern, wenn sie doch immer Teil eines hegemonialen Systems und somit der Institutionen selbst ist; schlussendlich vielleicht sogar durch ihre schiere Existenz als Argumentation dafür herhält, dass eine wirkliche Veränderung gar nicht mehr notwendig ist? Wie kritisieren, ohne persönlich haftbar gemacht zu werden und berufliche oder andere Konsequenzen befürchten zu müssen? Wie all dies in bestimmten Netzwerken und mit welcher Sprache? Die Veröffentlichung dieser E-Mails allein wäre eine Publikation wert gewesen. Grundsätzlich aber stellt sich die Frage, ob ein Buch die adäquate Form für Kritik sein kann oder ob es nicht anderer Strategien bedarf.

Obwohl das Projekt *Afropean Mimicry & Mockery* viele Menschen vom afrikanischen Kontinent versammelte, kommen in diesem Buch neben Dieudonné Niangouna keine weiteren vor. Diese bedeutende Lücke bedauern wir. Neben der Erschöpfung und Enttäuschung einiger angefragter Autor*innen über die vorherrschenden

4 Feministische Denker*innen wie Audre Lorde und Sara Ahmed haben darüber ausführlich geschrieben (z.B. Sara Ahmed, *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*).

wondered: how can anyone express criticism when it remains part of a hegemonic system and therefore of the institutions themselves; and when the mere existence of such criticism might possibly be used as an argument that true change is no longer necessary? How can we criticise without becoming personally liable and having to fear professional or other consequences? How do we do all this within certain networks and in which language? To publish these emails alone would be worthy of a book in itself. However, the fundamental question arises of whether a book can be the adequate form for criticism or whether this requires other strategies.

Although the project *Afropean Mimicry & Mockery* brought together many people from the African continent, none of them appear in this book apart from Dieudonné Niangouna. This significant omission is one we regret. In addition to the exhaustion and disappointment of some of the authors we approached regarding the prevailing conditions for production and funding, this omission is also due to the book's focus on the critical self-reflection of *white* German institutions. Some of the authors from the African continent whom we approached told us that this process was our labour and not theirs.

Alliances

This book has been compiled from practice for practice and is intended to prompt further discussion in a confusing historical moment. We do not believe that there is any timeless patent recipe capable of addressing the colonial and racist practices that have been consolidated and institutionalized for centuries. Instead we propose repeated reflection on one's own practices (including institutional practices) in specific situations, to repeatedly adopt new positions and repeatedly enter into new alliances.

We have to keep moving.

Finally we would like to give special thanks to Felizitas Stilleke for the continuing discussions about this publication, Moses März for the inspiration as well as the numerous other companions and colleagues for their tireless encouragement and support,

Produktions- und Fördermechanismen ist diese Lücke auch dem Fokus des Buches auf die Selbstreflexion *weißer* deutscher Institutionen geschuldet. Einige angefragte Autor*innen vom afrikanischen Kontinent erklärten uns, dass diese Selbstreflexion unsere Aufgabe sei, und nicht die ihre.

Allianzen

Dieses Buch ist aus der Praxis, für die Praxis kompiliert worden und soll in einer unübersichtlichen historischen Situation zur weiteren Diskussion anstiften. Wir glauben nicht an ein überzeitliches Patentrezept, durch das die jahrhundertelange Verstetigung und Institutionalisierung kolonialer und rassistischer Praktiken adressiert werden kann. Stattdessen plädieren wir dafür, immer wieder situationsspezifisch die eigene (auch institutionelle) Praxis zu reflektieren, sich immer wieder neu zu positionieren und immer wieder neue Allianzen einzugehen.

Wir müssen in Bewegung bleiben.

Zum Schluss danken wir insbesondere Felizitas Stilleke für die andauernde Debatte über diese Publikation, Moses März für die Inspiration sowie den zahlreichen weiteren Weggefährt*innen und Mitstreiter*innen, die uns unermüdlich bestärkt und unterstützt haben, den Autor*innen für ihre Auseinandersetzungen und das Vertrauen, unseren Grafiker*innen vom Bureau David Voss für ihre Geduld und Karo Akpokiere für seinen eigens entwickelten künstlerischen Font.

Elisa Liepsch & Julian Warner

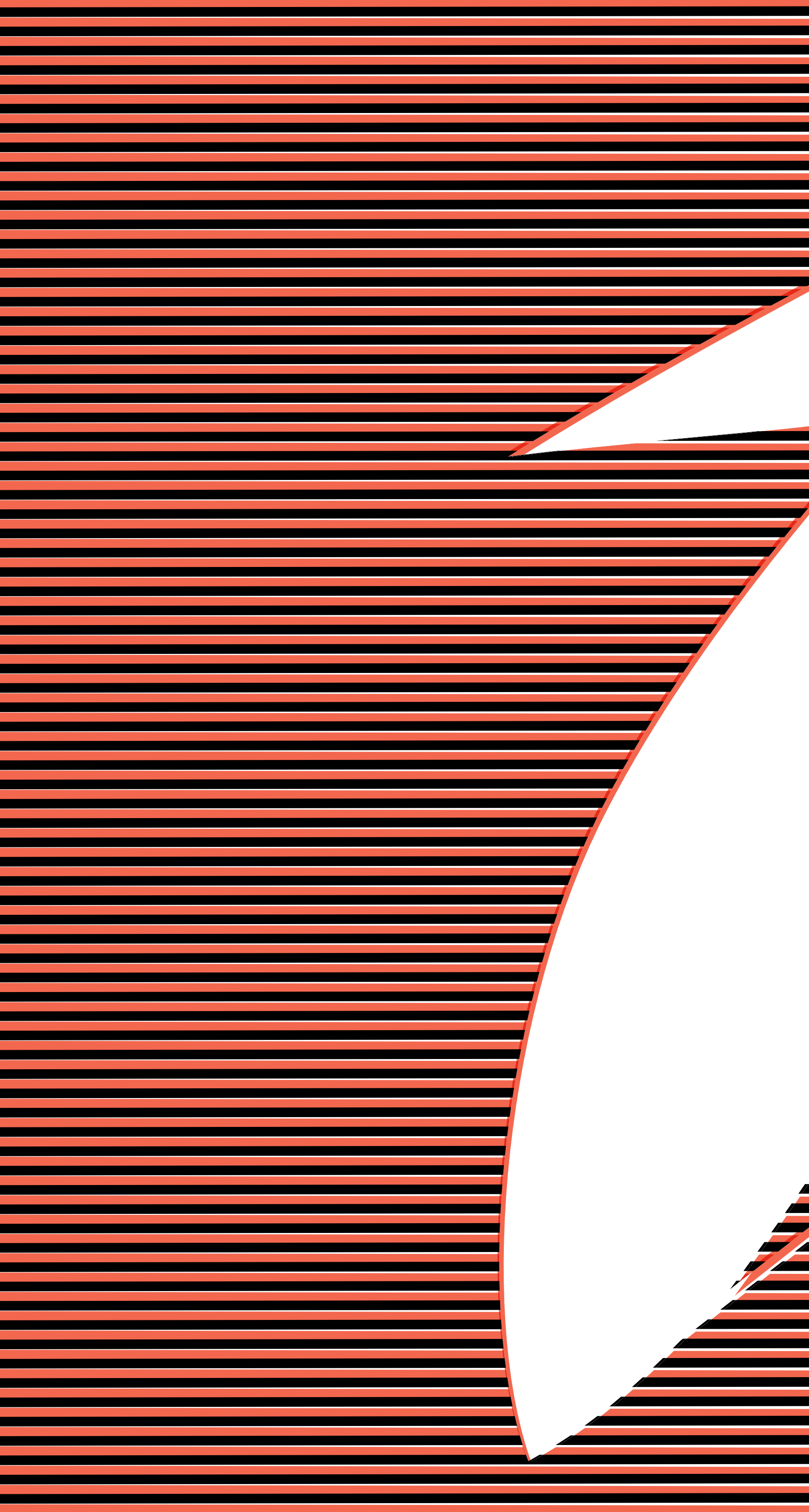
the authors for their challenges and trust, our graphic designers of Bureau David Voss for their patience and Karo Akpokiere for his artistic lettering.

Elisa Liepsch & Julian Warner

LITERATUR / LITERATURE

● Ahmed, Sara (2012): *On being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham: Duke UP.

● Aikins, Joshua Kwesi, Gyamerah, Daniel (2016): *Handlungsoptionen zur Diversifizierung des Berliner Kultursektors.* Berlin: Citizens for Europe.





EVERYONE HA
LEARN EVER
EMOTIONAL
LABOR REWI

S TO

YTHING OR

ND

NANA
ADUSEI-POKU

“Minorities mark the begin-ning of their own enun-ciations by speaking from anxious places of disavowal—from the hol-lows of denial, or the traces of repressed contradictions.”

Homi K. Bhabha

Cultural Diversity and Superdiversity are terms that have a close link to both educational and employment policies, as well as business strategies in higher education.

A great amount of research has been produced in the global North over the past two decades, which emphasizes that social equity is yet to be achieved. Art education is equally affected by the dilemma of trying to have inclusive policies and a diverse student body. Alongside this, it fails to address the long-established power structures that can be traced as far back as the Imperialist Era. Research projects and agendas including *Art for a Few* (UK) 2009 or *Art School Differences* (CH) 2016 are only two examples of recent research in the field that show that a lot of work still needs to be done when it comes to minority students and teaching staff (with great emphasis on students with disabilities).

Whilst the end of multiculturalism has now been officially declared, the gap between scholars who aim for diversity politics (i.e. Steyn 2010) and voices that claim it as a failure that serves only white peoples' conscience (i.e. Berrey 2015) could not be greater. The opposition hence argues that any such "inclusive" strategies and instrumentalization of difference within higher education does not create equity. They in contrast stress that the exploitation of adjunct teachers of color does not have an impact on the dominant body of knowledge that is reproduced within higher education (Dizon 2016). At the same time, higher art education is changing through a managerial turn and is turning into corporate machines aiming to fuel the neoliberal job market with young individualized and apoliticized middle-class creatives (McRobbie 2016).

Therefore, the question is how not to recreate models that are bound to fail again.

One of the key research findings that *Art School Differences* showed, was that there is a way to have a sustainable impact within the institution. The research design included several co-researching subgroups, which consisted of teachers and students, who proposed individual research subjects (all tied to questions of diversity) which were supervised and "trained" by the main researchers. This meant that the knowledge produced had an immediate impact on the students

as well as the teachers and their various practices, it also created a network of "like-minded" who created a snowball effect within the institution (Vögele, Saner, and Vessely 2016). The research project *WdKA makes a Difference* at the Willem de Kooning Academy in Rotterdam had a similar but more small-scale model with a comparable effect. This effect was achieved through the distribution of content concerning Critical Race, Gender, Queer, Post- and Decolonial Theory, subjects that were often rejected from the lessons and courses. Conversations with students showed that these lessons had the greatest impact on them as individual creative beings in order to find a space for themselves within the school and in the world. Here, particularly minority students felt deeply empowered and acknowledged in their difference without feeling excluded. This effect would not have been possible if we had not had critical conversations in reading groups and workshops with volunteering teachers on "inclusive pedagogy" and self-identity awareness. But some students also felt encouraged to further pursue artistic research in the field of difference due to collaborating with the Witte de With – Center for Contemporary Art in Rotterdam and the exhibition *NO HUMANS INVOLVED* which I curated. To expose the students to critical content produced by queer artists of color was affirming to students, who often did not feel reflected in the cultural programing of Rotterdam, which seldom presents subjects that are marginal in the Dutch discourse.

The interplay of the exhibition, alternative pedagogical approaches and involvement of teachers, students and a local institution aimed to push the discourse on decoloniality into the center of the public debate. However, the term decolonization is a buzzword in contemporary art and education discourses and it is often not clear what decolonization means exactly. The way in which I use the term in this text is based on how theorist Gabriele Dietze maps the field:

1 Unfortunately refers to the decolonial theory from the South American, which Dietze presents here, rarely to Black hegemony-critical discourses. We tried to fill this void in the project by referring to Black postcolonial as well as critical race theorists. To mention here are for example: Fanon (1961, 1967); Ngũgĩ wa Thiong'o (1986); Glissant (1997); S. Hartman (1997, 2008); Wynter (1992).

"Arturo Escobar, a contributor to the *Modernity/ Colonialism Research Group* describes the program of Decolonial Theory as 'another way of thinking that runs counter to the great modernist narratives (Christianity, Liberalism, Marxism); it locates its own inquiry in the very borders of systems of thought and reaches towards the possibility of non-Eurocentric modes of thinking' (2007, 180). From his point of view, a new understanding of modernity is needed, based on the premise that modernity is unconceivable without colonialism. Escobar maintains that Eurocentrism as a regime of knowledge is 'a confusion between abstract universality and the concrete world hegemony derived from Europe's position as center' (2007, 184).

The underside of modernity is that it is convinced of a supposed European civilizational superiority, which must be established in other parts of the world, in their best interests, and by force if necessary. Ernesto Dussel calls this point of view a 'developmentalist fallacy' (2000, 473). Theoreticians of decolonial thought such as Walter Mignolo, Anibal Quijano, and Ernesto Dussel declare that this orientation provides 'another space for the production of knowledge […], the very possibility of talking about the 'worlds of knowledges otherwise' (Escobar 2007, 180)."
(Dietze 2014: 253) [1]

Hence, what Dietze presents here is how I understand decoloniality, it is an aim for a transformation of Eurocentric epistemologies, stressing the importance of the production of knowledge in different (local) geopolitical contexts and the necessity to create space for neglected epistemologies. To decolonize the curriculum and pedagogical practices, therefore, means to embrace the impossible. The impossible for me here is not related to bringing non-Western epistemologies and content into established curricula and their related constructed canons. That would be an enterprise that could be established in a fairly short amount of time – but to convince university directors and teaching

staff that these changes are quintessential to make a different future possible seems to be the impossible. The impossible is related to the internal intellectual and emotional transformation processes that are needed within art schools to make decolonization and change possible. By this I mean the intricate self-motivated work that is necessary to understand one's historically-produced position in the world, particularly as a person with *white* privilege, which becomes even more complicated when that privilege is enhanced through being heterosexual, CIS gender and many other categories and identity positions that fuel into a suppressive normative order.

Decolonizing work is uncomfortable work and it is work that constantly challenges one's comfort zone and can be at times so destabilizing that it increases neglect, rejection and resistance. On an institutional level this resistance can articulate itself in various forms, insufficient funding, rejection of research projects, social policing or refusal to hire staff that bring expertise in the fields that are dedicated to social change, such as Queer Studies, Postcolonial or Decolonial Theory – all of which lead to systematic systemic exclusion. I am emphasizing systemic, because as *Art School Differences* has repeatedly concluded, the desire for diversity and change is present within art schools, but the work seems too uncomfortable to be consequentially pursued.

But that desire seems to be fuelled by the idea of not having to do "the work" – and by this, I do not mean programs in "intercultural exchange" that have the tendency to exoticize the other and reproduce a status quo, as Teana Boston-Mammah eloquently argues in her article *The entrance gap* (Boston-Mammah 2017). "The work" means to start the reflection where it hurts the most – to look at our entangled histories without losing track of the consistent intersectional power dynamics that reproduce themselves on a global scale.

The idea that everyone has to learn everything is of course a utopian and equally impossible wish, speaking against the hierarchies and often erasure of knowledges and practices that do not confine with the dominant narrative of modernity. A modernity that claims to be universal, but as Sara Ahmed points out: "the universal is a structure not an event.

It is how those who are assembled are assembled. It is how an assembly becomes a universe." (Ahmed 2015) The foundations of this modernity that we live in, and that has from the beginning deprived Black and Brown people of our ontology, created the legitimation for the unworthiness of our bodies and spirits or our labor. This modernity is deeply embedded in Western cultures and taught in various iterations from kindergarten to university. The philosopher Sylvia Wynter – one of the most important postcolonial thinkers of our time and author of an essay called *NO HUMANS INVOLVED* – has called us – and here I mean teachers and educators – out on reproducing the foundation of that modernity through an idea of human and humanity that places the category human outside of culture and subjectivity, but allowed to claim numbers and statistics as a classificatory and ordering belief system. This means by reproducing an idea of objective knowledge production, we reproduce the foundations of our disciplines and "their hegemonic modes of economic rationality" (Wynter 1992: 52).

Many art schools have introduced courses called *Cultural Diversity* or electives which address Postcolonial Theory and in other parts of the world there are entire departments dedicated to Black Studies, Postcolonial Studies or Queer Theory, but Wynter further shares that "the exceptionalism with which any subject is treated that involves the other fuels into a whitewashing of our institutions and curricula" (Wynter 1992: 57). In other words, by introducing electives like i.e. Feminist Art History or other marginalized foci, the core curriculum is established as the "important" and mandatory subject, whilst everything else involving the other remains undervalued. "Whitewashing" then is the consistent centering of *white* Western subjects and histories, everything that does not comply to this centre is the exception to the norm. To reform curricula demands a re-visioning of global (art) histories, as well as a de-centering of the *white* Western narrative of art as well as a historical understanding of the relationality of our bodies, practices and ways of being in the world.

Approaches that do not confine with this modernity – which I argue has to be considered a practice rather



than a static concept – are based on an understanding of learning as a holistic project, which is a threat to the establishment and questions your colleagues' mastery and knowledge base as well as the institutions' credibility, importance and tradition.

In my classes – which are often elective – I am frequently confronted with the question "Why did I not learn about Frantz Fanon, Sylvia Wynter or Edouard Glissant earlier?" I have previously argued that critical educators have to deal with a different form of racial time, meaning that there is a chronopolitical dimension to our teaching (Adusei-Poku 2016). There is never enough time to catch up in one week with theories and practices, which will allow neither the teacher nor the students to go beyond the content presented and further and deepen the subject. There is no thriving; only a scratching on the surface of possibilities.[2] Contemporary education has therefore to be seen within the confines of:

> "the uneven global power structures defined by the intersections of neoliberal capitalism, racism, settler colonialism, immigration, and imperialism, which interact in the creation and maintenance of systems of domination, and dispossession, criminalization, expropriation, exploitation and violence that are predicated upon hierarchies of racialised, gendered, sexualized, economized, and nationalized social existence." (Weheliye 2014: 1)

Reading this quote by Alexander Weheliye that so sharply points us readers to the heart of our contemporary dilemma clarifies that contemporary education has to tackle all of the mentioned aspects at once – holistically, in order to create an understanding of our "planetary system" (Spivak 2012).

Nevertheless, this is the unthinkable and often desired outcome of critical educational approaches. But what does this mean as a practitioner and student? What kind of structures are necessary in order to be able to sufficiently teach "everything" and what kind of work comprises a decolonial process?



Processes: On being a care worker to becoming a self-caring worker

When I started my first position, I entered with high ambitions, I was promised free reign over the subject of *Cultural Diversity*. I was happy – I knew I was a token for the institution that had out of 57 Research Professors three people of color and only one Black woman; which is not an unusual ratio. I also knew that I was, as a Black queer femme from Germany, not as threatening to the institution because I was not a Black Dutch person. I knew that the work would not be easy and that I would go through a lot of traumatizing experiences. I am emphasizing my "foreigner" status because "homegrown" resistance is harder to cope with.

Being in the classroom and caring for my students consistently reminds me how much you have to give as a Black person in a space that reproduces one's own racialized position in the world. Talking about *whiteness* with *white* people is not pleasant – it is neither enriching nor enlightening and it is at times very draining. It is a very self-destructive work if you do not "manage" to create an external support system through friends and family that support you to "deal" with the harsh realities that you are confronted with. The students' positive feedback, however, is what keeps one going – it creates a blurry sense of hope and pleasure. Teaching Critical Race Theory is, because of the great amount of emotional and intellectual labor, extremely skilled work, highly sensitive and demands expertise, which no diversity program can prepare you for. This is work and education which is emotional and this is an area which I see highly underestimated. I do not situate this discussion within sociological studies that identify emotional labor as part of care-work that is performed at hospitals, the hotel business or as a corporate management tool.[3]

2 The content I am referring to and that I am presenting to the students is based on foundational knowledge that has been produced by feminists, Critical Race, Queer and Postcolonial thinkers and artists, which have a longstanding history. Short courses do not allow for the possibility to explore the dense web of knowledge and discourses that have been articulated over the past century.
3 (See i.e.: Theodosius 2008; Bolton and Houlihan 2009; Iszatt-White 2013)



I am writing about emotional labor as situated in the education system, which is seldom addressed from an intersectional perspective including race. The labor that is demanded from a teacher of color entails the skill to process, dismantle and deflect i.e. students' comments that may speak against the very ontological existence of the teacher in the classroom. This is often the case when speaking about how stereotypes are produced in visual culture. As an example, when we discuss gender stereotypes in the classroom, the reactions from students who believe in the biological truth of their gender is often challenged by those who understand the concept of gender as a social construct. The discussion can then turn into a vivid debate, which generates continued investigations by students into the subject, frequently resulting in their final course project. If the discussion however falls into racial stereotypes intersecting with gender, the conversation becomes more complicated. In the previous example, as a teacher I am implicated as a person who identifies as a woman, but now I am the only Black woman in the space and *white* students discuss Black femininity and the stereotype of large buttocks. We are dealing with the elephant of our differences in the room, I address those differences and create discomfort. This is the tension which then has to be unpacked in the classroom and often leads to the first realizations for *white* students that their *whiteness* is a real category, that has been historically produced and that has real consequences. This realization however takes up a lot of space and time and in classes that are more diverse also implicates students of color who either become very vocal or fall into silence. The *white* silence that discussions about race produce, however, is the most violent one. It is the silence that tries to hide itself in the marker of their imagined culturally-produced invisibility. Even in silence *white* students can perform authority, by not participating in the discussion, an irresponsible silence serving them more than any other group in the classroom. There are many tools that I have developed as a teacher

4 An aspect that Ahmed does not elaborate on is how these economies are historically grown. Since I am working in the field of arts, Simon Gikandi's work on *Slavery and the culture of Taste* is helpful to understand how these *Affective Economies* were produced, when he argues that, "slavery – and especially the powerful moral, visual, and economic claims associated with it – had a salient effect on what one may call the interiorized realm of the European experience – namely, the space of sense and sensibility" (Gikandi 2011: 8).

that help to break this silence, however, the labor which is involved on an emotional level consistently challenges the fine balance between being accountable for one power position, holding space for the pain and trauma that the category race has produced in one's own life and providing necessary knowledge. It is my labor to contain my anger, rage, joy or disappointment, in order to allow students to take the space they need in order to process the history of racialization and understand how it is part of their today's reality. It is the student's emotional labor to 'deal with and process' the content, but we depend on each other in this passage of exchange which demands the intimacy of care work. One of the biggest fears that I encounter in the classroom is a loss of a sense of self, when students realize their privileges; when insecurities about what and how to say something suddenly enter their minds. My argument is that the foundations on which the self-assuredness is built are centuries old, culturally-produced and passed from generation to generation. What I encounter in the classroom is part of what Sara Ahmed coined *Affective Economy*, which is a term that describes the ways in which "emotions are not simply 'within' or 'without' but [...] create the very effect of the surfaces or boundaries of bodies and worlds" (Ahmed 2004: 117). Ahmed focuses predominantly on fear and anxiety which are produced by presumed others – here the asylum seeker and the Islamic terrorist – who are often conflated in the public imaginary as one and the same person. Although published in 2004, the text could not be more timely, given that the UK's Ukip Brexit campaign utilized this conflation to mobilize voters against the EU and the current US government creates physical, as well as mental walls, to keep "immigrants" out. Whilst the German election in September 2017 clearly shows the same tendencies of nationalism based on the threat of the asylum seeker other, which gave rise to the AFD party (Alternative for Germany). These political shifts show how effective the economy of fear operates, as well as how powerful it is as motor. I am utilizing the fear of the other which Ahmed describes with the fear and rejection that I experience in the classroom, when students are confronted with the deconstruction of the world and idea of self that they have been socialized into.[4]

The social change we need in times of global growth of populism, in which racism, sexism, ableism and queer-phobia are rising, involves emotional growth. So decolonial education is more than just introducing alternative epistemologies. The system as it functions right now leaves the emotional heavy weight-lifting work with those who are dedicated non-negotiators dealing with the thick layers of ignorance and privilege in and outside the classroom, in board meetings or in the private realm – a layer that is produced over centuries through white cultural hegemony. To leave emotional labor to educators of color is part of the problem of diversity politics, it is carried by systemic racism and has a long history. For educators of color, this means to be caught in a historically-produced violent cycle of resignation, often frustration and precarity.

"History, the smiler with the knife"

These elaborations may not be convenient or comfortable to read, but it is necessary to point them out. My accounts are also not singular. Christina Sharpe beautifully places, on the basis of Saidiya Hartman's work, the use of the personal narratives in her book *In the Wake: On Blackness and Being*, when she writes:

> "'The autobiographical example,' says Saidiya Hartman, 'is not a personal story that folds onto itself; it's not about navel gazing, it's really about trying to look at historical and social process and one's own formation as a window onto social and historical processes, as an example of them' (Saunders 2008, 7). Like Hartman I include the personal here, 'to tell a story capable of engaging and countering the violence of abstraction' (Hartman 2008, 7)." (Sharpe 2016: 8)

Tamura Lomax, a scholar of Black Religion and Black Diaspora Studies, who recently published the article *Black Women's Lives Don't Matter in Academia Either, or Why I Quit Academic Spaces that Don't Value Black Women's Life and Labor* echoes my observations:



> "Just as we should not close our eyes to the bound hands and economically free labor that literally built institutions of learning across the nation or the living flesh used in academic and scientific experimentation to advance the production of knowledge, we should not look the other way and ignore the overwhelming and present dependency on black women's labor in the academic caste system, which excessively utilizes black and women of color as the mules of higher learning — and that black and women of color, in turn, participate in as one of many means to survive. We cannot turn a blind eye to this push and pull or how it creates an illiberal power structure of oppression based survival. I should note that I am emphatically not suggesting that academia is a slave economy or that black women faculty are slaves. I am, however, arguing that the current structure operates along oppressing racial and gender lines and that should give those of us who care about justice in real life pause." (Lomax 2015)

Whilst I was conducting my research on the subject of emotional labor by Black women I found many personal accounts from the US to Europe, beginning with enslaved women as nannies for *white* children and how this history continues due to systemic racism (i.e. Wallace-Sanders 2008) – but, "I have to emphasize that the personal is institutional" (Ahmed 2016). In the reading sessions with teachers in preparation for this publication a central question came up – who are we writing for? I am trained to write for *white* people and to explain and make my arguments resistant to hegemonic critique, but in this text, I want to pose two questions for educators of color: How do we measure the success of our own work, which tries to develop self-awareness in students, if we lose our self-worth in the process? How can we lose the fear of speaking out? I ask with Audre Lorde. How do we shake off the trauma in the classroom and implement holistic approaches of self-care within the institutions instead of compartmentalizing it as a private matter – as if your depression is detached from the violence that one experiences on a daily basis as a person of color?



The emotional walls that one encounters as "the diversity person" are systemic, the change one embodies is a threat to the foundation of a belief system that actually does not want to be changed. Social and systemic change will not happen via policy work. "You can change policies without changing anything. You can change policies in order not to change anything" (Ahmed 2016). Institutions also can deny research funding and provide no structural support in order to not change anything. One's own work can either become "too academic" or "not academic enough".

So the walls that I encountered were thick, and even more troubling is that I encountered them on various different levels. Neoliberal universities have adjunct professors, lecturers on short-time contracts or one semester engagements in order to perpetuate a vicious circle of exploitation and continue to burden people who have been doing care work for centuries whilst maintaining their precarious working conditions. This burdening of the marginalized subsequently allows institutions to yield from the sheer unbearable impossible task to deal with their intrinsic *white* hetero and gender normative privileges.

Epilog — Precarious Research and Findings

Sara Ahmed asked quintessential questions at the end of her resignation letter *Resignation is a Feminist Issue* to Goldsmiths College London. I think these questions are important to ask for everyone who is working in this field: "But what if we do this work and the walls stay up? What if we do this work and the same things keep coming up? What if our own work of exposing a problem is used as evidence there is no problem?"

This essay is a revised and updated version of the online-publication of the same title, published in *WDKA makes a Difference-Reader 2017* at Creating010, Hogeschool Rotterdam.

LITERATURE

● Adusei-Poku, Nana (2016): "Catch Me, If You Can!" In: *L'Internationale,* 2016. http://www.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/38_catch_me_if_you_can.

● Ahmed, Sara (2004): "Affective Economies." In: *Social Text 22* (2): 117–39.

● Ahmed, Sara (2015): "Melancholic Universalism." In: *Feministkilljoys* (blog). December 15, 2015. https://feministkilljoys.com/2015/12/15/melancholic-universalism/.

● Ahmed, Sara (2016): "Resignation Is a Feminist Issue." In: *Feministkilljoys* (blog). August 27, 2016. http://feministkilljoys.com/2016/08/27/resignation-is-a-feminist-issue/.

● Berrey, Ellen (2015): *The Enigma of Diversity: The Language of Race and the Limits of Racial Justice.* Chicago: The University of Chicago Press.

● Bhabha, Homi K. (2015): "'The Beginning of Their Real Enunciation': Stuart Hall and the Work of Culture." In: *Critical Inquiry* 42 (1): 1–30.

● Bolton, Sharon C., and Maeve Houlihan (2009): *Work Matters: Critical Reflections on Contemporary Work.* Basingstoke; New York, NY: Palgrave Macmillan.

● Boston-Mammah, Teana (2017): "*The Entrance Gap – A Study of Admissions Procedures At The Willem De Kooning Academy*." *WdKA Makes a Difference*. Rotterdam, The Netherlands: Willem de Kooning Akademie. http://wdkamakesadifference.com/reader-2017/the-entrance-gap/.

● Dietze, Gabriele (2014): "Decolonizing Gender—Gendering Decolonial Theory: Crosscurrents and Archaeologies." In: *Postcoloniality—Decoloniality—Black Critique: Joints and Fissures,* edited by Sabine Broeck and Carsten Junker. Frankfurt; New York: Campus Verlag.

● Dizon, Michelle (2016): "Institutions, When Will You Open Your Doors ?", 2016. http://brooklynrail.org/2016/02/criticspage/institutions-when-will-you-open-your-doors.

● Fanon, Frantz (1961): *The Wretched of the Earth.* [Reprint]. New York: Grove Press.

● Fanon, Frantz (1967): *Black Skin, White Masks.* New York: Grove Press.

● Glissant, Édouard (1997): *Poetics of Relation.* Translated by Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press.

● Gikandi, Simon (2018): "Overture: Sensibility in the Age of Slavery." In: *Slavery and the Culture of Taste*. Princeton [N.J.]: Princeton University Press, 1–49.

● Hartman, Saidiya (1997): *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America.* New York: Oxford University Press.

● Hartman, Saidiya (2008): "Venus in Two Acts." In: *Small Axe* 12 (2): 1–14.

● Iszatt-White, Marian (2013) in: "Leadership as Emotional Labour: Management and the Managed Heart." In: *Management, Organizations and Society* (London, England); 20. Abingdon, Oxon; New York: Routledge.

● Lomax, Tamura (2015): "Black Women's Lives Don't Matter in Academia Either, or Why I Quit Academic Spaces That Don't Value Black Women's Life and Labor." In: *The Feminist Wire* (blog). May 18, 2015. http://www.thefeministwire.com/2015/05/black-womens-lives-dont-matter-in-academia-either-or-why-i-quit-academic-spaces-that-dont-value-black-womens-life/.

● McRobbie, Angela (2016): *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Chicester: Wiley.

● Saunders, Patricia (2008): "Fugitive Dreams of Diaspora: Conversations with Saidiya Hartman." In: *Anthurium: A Caribbean Studies Journal* 6 (1).

● Ngũgĩ wa Thiong'o (1986): "Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature." In: *Books in African Studies*. London: Portsmouth, N.H.: JCurrey; Heinemann.

● Sharpe, Christina Elizabeth (2016): *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham: Duke University Press.

● Spivak, Gayatri Chakravorty (2012): *An Aesthetic Education in the Era of Globalization.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

● Steyn, Melissa (2010): *Being Different Together: Case Studies on Diversity Interventions in Some South African Organizations.* iNCUDISA.

● Theodosius, Catherine (2008): "Emotional Labour in Health Care: The Unmanaged Heart of Nursing." In: *Critical Studies in Health and Society.* London; New York: Routledge.

● Vögele, Sophie; Saner, Philippe; Vessely, Pauline (2016): "Schlussbericht Art.School.Differences Researching Inequalities and Normativites in the Field of Higher Art Education." Zurich. https://blog.zhdk.ch/artschooldifferences/schlussbericht/.

● Wallace-Sanders, Kimberly (2008): Mammy: *A Century of Race, Gender, and Southern Memory.* Ann Arbor: University of Michigan Press.

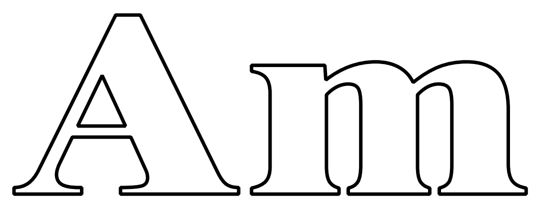
● Weheliye, Alexander G. (2014): *Habeas Viscus: Racializing Assemblages, Biopolitics, and Black Feminist Theories of the Human.* Durham: Duke University Press.

● Wynter, Sylvia (1992): "No Humans Involved: An Open Letter to My Colleagues." In: *Voices of the African Diaspora: The CAAS Research Review VIII* (2): 13–16.

50

ANTA HELENA RECKE

„Oh Baby It's a White World"



12. Oktober 2017 feierte die Regisseurin Anta Helena Recke Premiere: Ihre Arbeit *Mittelreich* ist eine Kopie der Inszenierung *Mittelreich* von Anna-Sophie Mahler, die im November 2015 an den Münchner Kammerspielen ihre Premiere feierte und in der Folge zum Theatertreffen eingeladen wurde. In ihrer ersten Produktion am Haus übernahm Recke alle Parameter von Mahlers *Mittelreich* originalgetreu. Es wird der gleiche Text gesprochen. Die Szenographie ist identisch. Nur die Schauspieler*innen werden ausgetauscht. Es stehen ausschließlich Schwarze Darsteller*innen auf der Bühne. Mit dieser Strategie der abweichenden Wiederholung will sich *Mittelreich* in den Kanon des deutschen Sprechtheaters einschreiben und so die Vorzeichen problematisieren, unter denen genau dieser Kanon immer weiter hervorgebracht wird.

Von 2015 bis 2017 arbeitete ich als Regie-Assistentin an den Münchner Kammerspielen. In dieser Funktion begleitete ich Proben, führte Regiebücher, machte die Abendspielleitung und vieles mehr. Zu der Zeit war ich wahrscheinlich eine von drei Schwarzen Mitarbeiter*innen an einem Haus mit einer Belegschaft von ca. 330 Personen. Auf zahlreichen Proben reifte in mir die Erkenntnis, dass viele Situationen, auf und abseits der Bühne, nur funktionierten, weil alle Beteiligten entweder *weiß* waren oder ein potentielles Publikum imaginierten, das *weiß* war.

Ein Beispiel: Die erste Arbeit, die ich begleitete, war Alexander Giesches Performance *Yesterday You Said Tomorrow*. Dort sieht man drei *weiße* Performer*innen mit Oculus-Rift-Brillen in einem schneeweißen Wohnzimmer abhängen und in virtuellen Welten wandeln. Ein*e Performer*in hat einen Affen als Avatar und so sieht man auf der Bühne, wie sie einen Affen imitiert und später vor einer großen Projektion eben jenes Schimpansen-Avatars Affenlaute von sich gibt. Mir wurde in der x-maligen Betrachtung dieser Szenen klar, dass nur ein*e weiße*r Schauspieler*in das Privileg besitzt, auf der Bühne die Körperlichkeit eines Affen anzunehmen. Und dass nur ein *weißes* Publikum das Privileg besitzt, diese Nachahmung jenseits eines Rassismusdiskurses zu lesen. Hier wurde ja inszenatorisch versucht ein Spannungsverhältnis zwischen Zukunft und Vergangenheit, zwischen Fortschritt und Rückentwicklung zu zeigen. Täte ein*e Schwarze*r Performer*in auf der Bühne dasselbe oder gäbe es ein Schwarzes Publikum, wären die Assoziationen dazu eher unzählige Situationen auf der Straße oder im Schulklassenverband, in denen die eigene Anwesenheit mit Affenlauten und -bewegungen kommentiert, man als Affe beschimpft und daran erinnert wurde, dass man als weniger menschlich und würdig gelesen wird als *Weiße*. Man denkt daran, dass es einem unangenehm ist, in der Öffentlichkeit eine Banane zu essen. Man denkt an das kriechende Unbehagen, wenn die Kinder „Wer hat die Kokosnuss geklaut?“ trällern. Mimte eine Schwarze Person auf der Bühne die Körperlichkeit eines Affen, würde man sich damit sofort in koloniale Assoziationsräume begeben.

Ein weiteres Beispiel: Die nächste Arbeit, die ich begleitete, war Philippe Quesnes *Caspar Western Friedrich* auf der großen Bühne. Die Prämisse des Stücks lautete: Cowboysilhouetten treffen auf visuelle und textliche Motive deutscher Romantik. Das sah dann so aus, dass Cowboys in einer Art Museumsrohbau am Feuer saßen. Philippe Quesne lud die Zuschauer*innen dazu ein, die Bilder auf sich wirken und die Assoziationen kommen zu lassen. Aber es sollte angenehm sein, es sollte ein Träumen, ein verrücktes Spiel mit Formen, Referenzen und Erinnerungen sein. Es sollte nicht weh tun.

Es gab in einer bestimmten Szene die Konstruktion, dass einer der Cowboys immer um das Camp herumlief und Wache hielt. Wovor schützte er die anderen? Ich würde sagen, er schützte sie vor Native Americans. Und wenn wir im Amerika der Cowboys sind, dann kann ich die Baumwollplantage einige hundert Kilometer weiter nicht ausblenden. Wenn ich als Schwarze Person an Cowboys denke, denke ich nicht nur an Lucky Luke und romantische Prärien und Heldengeschichten, sondern ich denke vor allem an Native Americans und Sklaverei. Aber für alle *weißen* männlichen Beteiligten in der Produktion funktionierte der Cowboy als ein universelles Symbol für Naturverbundenheit und einfaches Leben.

Ich merkte also, der Cowboy war für mich ein komplett anderes Symbol als für meine *weißen* Kolleg*innen. Also stellte ich mir vor, was passieren würde, wenn einer dieser Cowboys Schwarz wäre. Ich denke, das Stück hätte nicht mehr funktioniert. Denn wie komplex und fast kontrovers wäre das Bild geworden, wenn Philippe Quesne fünf Schwarze Cowboys auf die Bühne gestellt hätte. Durch den Akt der Umbesetzung allein wäre es automatisch um Völkermord im frühen Amerika oder um die Sklaverei gegangen. Und dann wurde mir auch klar, warum so wenige Schwarze Schauspieler*innen in den Ensembles der Stadt- und Staatstheater arbeiten. Weil man auf deutschen Bühnen ganz viele Sachen mit einem Schwarzen Körper nicht machen kann. Dort bedeutet ein Schwarzer Körper immer etwas ganz anderes als ein *weißer* Körper. Und man kann diesen Schwarzen Körper nicht einfach nehmen und sagen, er stünde jetzt für ein x-beliebiges Symbol. Mit dem Schwarzen Körper wird es immer komplex und irgendwie prekär. Da liegt

immer eine finstere andere Ebene darunter. Deshalb werden Schwarze Schauspieler*innen auch so gerne für die Rolle des Outsiders, des Fremden, des Bedrohlichen, des Unbewussten, des Wilden, des Unkontrollierbaren, des Erotischen, des Unmoralischen und so weiter gecastet.

Ich dachte mir, dass man diesen Umstand markieren, ihn also sichtbar machen müsse. Denn im Abstrakten ist es einfach, einem Theater den Vorwurf zu machen, es denke nur an ein *weißes* Publikum. Ich finde, oftmals ist es unklar, was das eigentlich heißen soll. An dem Beispiel *Caspar Western Friedrich* jedoch war es für mich greifbar: Denn ich konnte als Schwarze Person keinen Universalismus in der Figur des *weißen* Cowboys sehen. Aber auf diesem Universalismus basierte Philippe Quesnes Inszenierung. Ergo: Ich war als Publikum nicht gemeint.

Aus dieser Erkenntnis ergaben sich für mich zwei Thesen. Erstens: Wenn man bei *Caspar Western Friedrich* alle *weißen* mit Schwarzen Schauspieler*innen austauschte, würden die Zuschauenden den problematischen Schein-Universalismus *weißer* Körper auf deutschen Bühnen entlarven können. Und zweitens: Ich glaube, dass dieser Kniff mit fast jedem Stück in fast jedem Stadt- oder Staatstheater funktioniert.

Wenn ich mir Anna-Sophie Mahlers großartige *Mittelreich*-Inszenierung anschaue, kann ich erstmal viel damit anfangen, weil ich mich als deutsch identifiziere und weil deutsche Geschichte dort in aller Härte verhandelt wird. Dazu kommt, dass ich aus Bayern stamme und im Stück deutsche Geschichte anhand eines bayerischen Dorfes verhandelt wird. Dort verhält es sich nochmal anders als bei Philippe Quesne: Die Cowboys bei *Caspar Western Friedrich* meinen mich nicht und ich fühle mich auch nicht gemeint. Bei *Mittelreich* fühle ich mich gemeint, aber ich bin eigentlich nicht gemeint. Und genau das werde ich aufzeigen, indem ich es umbesetze.

In Mahlers *Mittelreich*-Fassung werden auch nichtdeutsche Körper thematisiert. In der erarbeiteten Fassung wurde das Thema Flucht, aus einer ganzen

Reihe von Motiven, die man hätte nehmen können, dominant gesetzt. Das geschieht natürlich aufgrund der derzeitigen Brisanz des Themas. Und dann weiß ich als Schwarze Person, dass ich irgendwie gemeint bin. Aber nur bezogen auf den Fluchtaspekt: Da bin ich gemeint, weil ich den deplatzierten Schwarzen Körper habe. Aber ich identifiziere mich mit einem ganz anderen Teil der Geschichte.

Andersherum wird in *Mittelreich* durchgehend thematisiert, was der Krieg für die Menschen und die Familie bedeutet. „Warum weiß ich nicht, was der Soldat in Russland und Frankreich tat, der mein Vater war?", fragt Semi. Aber er fragt für die *weißen* europäischen Familien. Wenn ich nun diesen Satz durch einen Schwarzen Körper durchgehen lasse, ist das der Versuch, Licht auf den blinden Fleck zu werfen, in dem sich Millionen von Schwarzen Körpern befinden, die im Ersten und Zweiten Weltkrieg als europäische Soldaten kämpfen mussten und zu Tode kamen. Klar, ich habe wie alle Deutschen meiner Generation dieselben dunklen Gedanken und Fragen zu dem, was meine Großeltern genau im „Dritten Reich" gemacht haben. Ich denke aber auch unweigerlich an meinen senegalesischen Großvater, der für die Franzosen nach dem Krieg in Berlin Bonbons an deutsche Kinder verteilt hat, der jahrelang in der französischen Armee gearbeitet, aber nie eine angemessene Rente gesehen hat.

Der Ausgang meiner Fragestellung ist das Schwarze Deutschsein. In Debatten um Ausländerfeindlichkeit/Fremdenfeindlichkeit sehe ich das afrodeutsche Problem nicht beschrieben, weil Schwarze Deutsche weder Ausländer noch Fremde sind. Schwarze Menschen werden totgeschlagen, weil sie Schwarz, nicht weil sie migriert sind. Schwarze Körper werden in Europa grundsätzlich als deplatziert gelesen, obwohl sie es de facto nicht sind. Das ist für *weiße* Menschen der Tritonus, die verminderte Quinte, der Teufelsklang.

Als im Haus allmählich bekannt wurde, dass ich diese Aneignung auf die Bühne bringe, entgegneten einige: „Hey, ich hab' gehört, dass du *Mittelreich* mit Flüchtlingen umbesetzen willst. Das ist ja lustig!" Zudem wurden mir im Castingprozess immer

wieder wahllos Schwarze Menschen oder Geflüchtete oder Schauspieler*innen, deren Muttersprache nicht deutsch ist, vorgeschlagen. Das heißt, wenn man sagt, man besetzt *Mittelreich* mit Schwarzen Schauspieler*innen um, verstehen die Leute, man besetzt es mit Geflüchteten und Ausländer*innen. Hier zeigt sich das Unvermögen der *weißen* Kolleg*innen und der *weißen* Imagination selbst, sich einen Schwarzen Körper jenseits von Prekarität, Armut, Not, Exotik oder Flucht vorzustellen.

Im Haus sind alle möglichen Haltungen zu unserem Projekt vertreten. Von der Reaktion, dass jemand sofort versteht, was das ist und es gut findet, bis zu der Aussage, man sei doch schon universell. Insgesamt, kann man sagen, wird das Projekt als radikal wahrgenommen. Für manche ist die Umbesetzung selbst ein Akt der Gewalt. Einer sagte zu mir, ich vollzöge eine imperiale Geste. Das ist natürlich toll.

Ich finde es schwierig, wenn Leute das Projekt belächeln, weil sie sich nicht vorstellen können, dass Schwarze Profis das gleiche machen können wie *weiße*. Das wird vor allem immer dann sehr explizit, wenn es um die Umsetzung der musikalischen Komponenten geht. In *Mittelreich* wird ja Brahms gesungen. Und die Zweifel daran, dass ich ein Schwarzes Ensemble zusammenstellen kann, welches diese Musik adäquat interpretiert und präsentiert, mit denen bin ich so oft konfrontiert gewesen, dass ich es streckenweise selbst bezweifelt habe. Und auf einer strukturellen Ebene stimmt dieses Vorurteil in manchen Fällen. Es gibt schlicht keinen Schwarzen Chor in Deutschland, der sich mit der Interpretation Europäischer Kunstmusik beschäftigt. Das ist beispielsweise in Großbritannien ganz anders.

Ich finde es nicht schlimm, wenn jemand das Projekt lustig findet. In seiner Dreistigkeit liegt ja auch ein Witz. Wenn es aber jemand belächelt, dann versteht die Person unser Vorhaben als naiv, und das ist ein Problem. Weil ich weiß: Wenn ein *weißer* heterosexueller Mann dasselbe Vorhaben hätte, würde niemand lachen. Wenn dieser *weiße* Mann sagen würde, etwas sei ein Problem, dann wäre es wirklich ein Problem. Und wenn ich sage, etwas ist ein Problem, dann ist es nur mein

Problem. Wenn dieser *weiße* Mann findet, wir müssen jetzt Kant machen, dann ist das so. Wenn ich sage, dass Kant sehr früh eine rassistische Pseudowissenschaft formuliert hat, in der unser heutiges eurozentristisches Kulturverständnis stark verwurzelt ist, dann ist das ein verkapptes Nerdwissen. Denn als Schwarze Frau bin ich kein universelles Subjekt, meine Perspektive bleibt immer verhandel- oder streitbar, während die eines *weißen* Mannes fast automatisch mit genau dem richtigen Hauch von „faktenbasierter" Neutralität und Objektivität versehen ist.

Dieser Beitrag erschien ursprünglich
in *Theater heute* 10/2017.



Ein Gespräch mit Azadeh Sharifi

Vom Schreien und Brüllen oder eine andere Theater-geschichte schreiben

Julian Warner (W) Könntest du zunächst etwas über deine Person und dein Forschungsfeld erzählen?

Azadeh Sharifi (S) Ich bin Theaterwissenschaftlerin und promovierte Kulturwissenschaftlerin. In meiner Dissertation habe ich mich mit dem Programm und der interkulturellen Öffnung von drei Theatern in Köln, dem Schauspiel Köln, dem Comedia Theater und der Bühne der Kulturen – Arkadas Theater im Zeitraum 2007 bis 2010 beschäftigt und gleichzeitig Interviews mit Vertreter*innen der zweiten Generation geführt, die sich explizit als theaterinteressiert bezeichnen. In dieser Arbeit wurde zum ersten Mal die Perspektiven von People of Color in Bezug zu den Theatern in Deutschland analysiert. Die letzten Jahre habe ich nicht fest an einer Universität, sondern immer wieder in kleineren Projekten gearbeitet, habe unterrichtet, und immer an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis gearbeitet. Jetzt habe ich eine durch die DFG geförderte Qualifikationsstelle für die Habilitation an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Dort möchte ich ein Archiv des migrantischen und postmigrantischen Theaters für die Theaterwissenschaft erarbeiten, da es bisher keine Forschung dazu gibt. Ich versuche aber nah an der Praxis zu bleiben, das heißt ich arbeite zum Beispiel auch kuratorisch bei dem Festival Politik im freien Theater, das 2018 hier in München stattfinden wird.

W Kannst du die beiden Begriffe „postmigrantisch“ und „migrantisch“ einmal genauer umreißen?

S Historisch gesehen können wir ab Ende des Zweiten Weltkriegs durch Zuwanderung und Arbeitsmigration im Speziellen von einem neuen Deutschland sprechen. Unter diesen Migrant*innen waren auch viele Künstler*innen. Deren Wirken ist in der Literaturwissenschaft schon gut aufgearbeitet. Es gibt ganz viele Schriftsteller*innen, die nach Deutschland migriert sind, die auf deutsch und über Deutschland geschrieben haben, aber deren Werke immer unter dem Label „Gastarbeiterliteratur“ oder „Migrantenliteratur“ rezipiert worden sind. Diese Zuschreibung impliziert, dass sich diese Literatur nur an bestimmte Bevölkerungsgruppen richtet, also an die sogenannten Communities, oder

dass sie sich nur mit der Situation von Gastarbeiter*innen auseinandersetzt. Das heißt, es gab immer eine Zuschreibung, die dafür gesorgt hat, dass es eine Unterscheidung zwischen Schriftsteller*innen und Schriftsteller*innen of Color oder Schwarzen Schriftsteller*innen gab. So ähnlich kann man das auch im Theater sehen. Es sind sehr viele Theatermacher*innen nach Deutschland gekommen, die aber nicht Teil des Stadt- und Staatstheatersystems geworden sind, die keine Förderungen und keinen Zugang zur Infrastruktur der deutschen Theaterszene bekommen haben und deren Kunst zudem als „migrantisch“ gelabelt worden ist. „Migrantisch“ bedeutet in diesem Fall eine Gleichsetzung mit „Amateur“ oder „Laie“. Es ist behauptet worden, dass die Arbeiten dieser Menschen nicht der künstlerischen Qualität des sogenannten deutschen Theaters entsprächen und sich formal und narrativ – wenn überhaupt – nur an bestimmte Communities richteten. Dieser Argumentation nach passten sie dadurch oftmals nicht in das Stadttheater und seien auch nicht förderungswürdig. Die Nicht-Förderung dieser Theatermacher*innen, die seit Jahrzehnten nur in soziokulturellen Zentren oder Hinterhöfen produzieren oder sich eigene Strukturen aufgebaut haben, ist nach wie vor ein großes Problem. Natürlich gab es auch einige Häuser wie die Bühne der Kulturen in Köln, das Theater an der Ruhr in Mülheim oder das Tiyatrom in Berlin, an denen das anders lief. Das Label „migrantisch“ bezieht sich zumeist auf die erste Einwander*innen-Generation, also auf Menschen, die mehrheitlich ihre künstlerische Ausbildung in ihren Herkunftsländern gemacht haben. Es gibt auch einige Menschen, die versucht haben sich in Deutschland ausbilden zu lassen, die dabei aber vielfach Ausgrenzung erfahren haben. Ein wichtiger Moment war daher die Entstehung des Ballhaus Naunynstraße in Berlin. In Berlin hatten sich viele Künstler*innen der zweiten und dritten Generation gesammelt. Viele kamen vom Film oder aus der Musik- oder Street-Art-Szene. Die haben im Hebbel am Ufer unter der Leitung von Matthias Lilienthal angefangen im Theaterkontext zu produzieren. Zu dem Zeitpunkt hat auch Shermin Langhoff dort angefangen kuratorisch zu arbeiten und sie hat dann dieses Bedürfnis nach einem eigenen Ort formuliert, an dem „wir“ keine Zuschreibung erfahren müssen und „wir“ etwas entwickeln können, wo „wir“ bestimmen können,

was die Inhalte, Ästhetiken und Narrative unseres Theaters und unserer Theatergeschichte sind. Dadurch ist schließlich das Ballhaus Naunynstraße entstanden und damit auch das selbstgewählte Label, das dieser Ort bis heute benutzt: „postmigrantisches Theater". Da hat natürlich nach kurzer Zeit die ganze Szene hingeschaut und das Team hat durch Begriffe wie „Migrantenstadl" sehr große rassistische Ablehnung erfahren. Da fielen auch Vorwürfe wie: „Das ist ja so ein Paralleluniversum in Kreuzberg, was die da wieder geschaffen haben" und „Wir wollen doch eine gemeinsame Gesellschaft und keine Parallelgesellschaft" und so weiter. All diese Ressentiments – man nennt das immer Ressentiments, aber es ist Rassismus – haben sie erfahren, aber gleichzeitig konnten sie sich durchsetzen, weil sie wichtige Aspekte auf die Theaterbühne gebracht haben, die bis dato für die deutsche Theaterszene unsichtbar waren. Meine Arbeit ist es, zu schauen, wo die Verbindungslinien liegen zwischen diesem postmigrantischen Theater und dem, was schon vorher gemacht worden ist. Was ist schon erzählt worden und was ist schon ausprobiert worden, das aber bis dato unsichtbar geblieben ist?

W Dein Projekt ist es also, eine Geschichte des postmigrantischen Theaters zu erzählen?

S Genau. Ich versuche Diskontinuitäten und Kontinuitäten zu beschreiben, da wir nicht einfach von einer linearen Geschichte sprechen können, sondern eher von Momenten, die festgehalten worden sind. Zum Beispiel gab es von 1979 bis 1984 an der Berliner Schaubühne das Türkische Ensemble. Das Ensemble ist bekannt, aber was die Künstler*innen of Color nach dieser Zeit gemacht haben, ist sozusagen für den deutschen Mainstream in der Versenkung verschwunden. Natürlich haben sie weiter Theater gemacht, aber weil sie eben nicht mehr prominent durch Peter Stein gefördert wurden, waren sie auf einmal nicht mehr sichtbar. Meine Arbeit ist es eben auch, eine Kritik an der deutschen Theaterwissenschaft und der deutschen Theaterszene zu schreiben, die jahrzehntelang Künstler*innen systemisch ausgegrenzt hat. Wie kann eine Theatergeschichtsschreibung überhaupt funktionieren, in der diese Personen immer wieder herausgehalten



werden, und bei der es Kern und Ränder gibt. Wo dieser Kern den Fokus erhält, aber die Ränder, selbst in den Arbeiten, die sie reflektiert haben, bewirkt haben, dass besagte Personen weiter ausgegrenzt werden.

W Was du beschreibst, ist eine Art institutioneller Rassismus, der unter anderem über ästhetische Kriterien hergestellt wird. Kannst du diesen Zusammenhang näher erläutern?

S Das kann man gut am Beispiel des interkulturellen Theaters beschreiben, das sehr wichtig für das europäische und deutsche Theater in den 1970er und 1980er Jahren gewesen ist. Da gab es ein großes Interesse an einer Auseinandersetzung mit „nicht-europäischen“ oder „außereuropäischen“ Theaterformen. Theatermacher*innen wie Peter Brook oder Ariane Mnouchkine sind um die Welt gereist und haben geschaut, was es gibt. Und haben das Gefundene dann hier für die europäischen Bühnen adaptiert. Sie haben das so verarbeitet, dass ein europäisches Publikum das auch verdauen konnte – nämlich als Metapher. Interessanterweise gab es zeitgleich in Europa Theatermacher*innen of Color, die im Grunde das gleiche gemacht haben, aber durch die Label „Volkstheater“, „volkstümliches Theater“ oder „Community Theater“ ausgegrenzt wurden. Weil es nicht den Vorstellungen oder Formen von Theater entsprach, die wir in Deutschland zum Beispiel „Stadttheater“ nennen. Es gab zu der Zeit in Deutschland ein fixes Repertoire mit einer bestimmten Form. Diese Form ließ kaum Möglichkeiten zu, Geschichten zu erzählen, die eben nicht dieser entsprachen. Und das ist im Grunde bis heute so.

Es gibt ja gerade zum Beispiel einen Riesenhype um zeitgenössisches iranisches Theater. Interessanterweise gab es aber gerade in den 1970er und 1980er Jahren, auch aufgrund der politischen Situation, verschiedene experimentelle Auseinandersetzungen im iranischen Theater. Aber iranische Theatermacher*innen, die nach Deutschland oder woandershin flohen, verloren ihre Bedeutung. Ein gutes Beispiel hierfür ist Sohrāb Shahĭd-Sāles, ein ganz wichtiger iranischer Filme- und Theatermacher, der nach Deutschland geflohen ist und hier Filme gemacht hat. Die sind mittlerweile auf allen Festivals, zum Beispiel auf der Berlinale und anderen, gezeigt worden und er wird immer wieder mit Retrospektiven gewürdigt.

Wenn man sich aber die Biografie dieses Menschen anschaut: Wie er hier kanakisiert, migrantisiert und marginalisiert wurde, weil die Art und Weise, wie er Geschichten erzählt hat, nicht in die Form gepasst hat ... Mittlerweile lässt ihn der Hype um iranisches Theater und iranischen Film natürlich als glorreich erscheinen. Aber Fakt ist, dass er aufgrund der erlittenen Marginalisierung hier in Deutschland in die USA emigriert und dort in totaler Armut verendet ist. Ich finde es signifikant, dass Theatermacher*innen in ihrem eigenen „ausländischen" Kontext, wo voyeuristisch drauf geschaut werden konnte, exotisiert wurden. Aber sobald sie einen Bruch in der Biografie hatten, zum Beispiel durch Flucht und Migration, verschwanden sie auf einmal in der Versenkung, bekamen ein bestimmtes Label und wurden aus ihrem Kontext gerissen.

W Hier könnte man die Parallele zu einem Hype um afrikanische Kunst und auch den Fonds TURN ziehen. Wie ordnest du so einen Fonds ein, der von der Kulturstiftung des Bundes aufgesetzt wurde, um Kooperationen zwischen deutschen Institutionen und Künstler*innen und Künstler*innen vom afrikanischen Kontinent zu fördern? Gerade auch vor dem Hintergrund der afrodeutschen Kritik, die ja darauf hinweist, dass der Fonds mit seinem Fokus auf Kunst vom afrikanischen Kontinent die Arbeiten Schwarzer Künstler*innen in Deutschland vergisst oder potentiell gar negiert.

S Ich finde viele Produktionen, die daraus entstanden sind, hochproblematisch, weil das Machtgefälle in den Produktionen selbst so deutlich wird, auch dann, wenn sich auf deutscher Seite die Kooperationspartner*innen bemühen, sich ihrer privilegierten Position bewusst zu werden. Das Problem beginnt bereits damit, dass die Gelder und Förderer aus Deutschland stammen. Dass die deutschen Theatermacher*innen die Kooperationen „initiieren", das heißt Anträge schreiben, und dann die afrikanischen Künstler*innen von der Einladung (rechtlich in Form von Visa) der deutschen Kolleg*innen abhängig sind, erzeugt ein unüberwindbares Machtgefälle, das sich auch in der ästhetischen Arbeit widerspiegelt.

W Du kritisierst also nicht nur die Repräsentationen auf der Bühne, sondern auch die Prozesse des Theatermachens selbst?

S Ja, denn neben den Repräsentationen sind die Prozesse selbst meistens schon problematisch. Aber auch auf institutioneller Ebene muss man bereits die Entscheidung, solche Projekte überhaupt zu fördern, hinterfragen. Ich habe den Eindruck, dass solche Förderinstrumente, ähnlich wie Entwicklungshilfe, kolonialen Weltvorstellungen und Machverhältnissen verhaftet bleiben. Und wenn mir dann entgegnet wird, dass es im Produktionsprozess eine kritische Auseinandersetzung gegeben hat, dann kann ich dazu nur sagen, dass diese Auseinandersetzung nicht auf künstlerischer Ebene sichtbar wird.

W Würdest du dann sagen, dass das Einladen oder Produzieren von afrikanischer Kunst immanent Exotismen bedient und für eine deutsche Bühne im Grunde genommen deren *Whiteness* verstärkt bzw. erst ermöglicht?

S Das könnte eine Konsequenz sein aus dem, was da gemacht wird. Ich glaube aber, dass die Motivationen anders geartet sind. Ich glaube, dass dadurch, dass solche Gelder zur Verfügung gestellt werden, eine stärkere Auseinandersetzung provoziert werden soll. Aber die Projekte bleiben in diesem kolonialen Gedanken von „Wer braucht Geld“ und „Wer hat das Geld“ verhaftet. Es gibt Festivals, die tatsächlich versuchen, sich mit diesem *weißen* Machtraum, den sie besitzen, kritisch auseinanderzusetzen. Aber beim Fonds TURN habe ich das Gefühl, dass oft nicht ausreichend dafür Sorge getragen werden kann, dass ein nachhaltiger gesellschaftlicher und künstlerischer Diskurs stattfindet. Sondern, dass schlimmstenfalls eben noch immer Exotik und Voyeurismus durchschlagen, dass die Zuschauenden sich also entweder freuen, Menschen aus Afrika auf der Bühne gesehen zu haben, oder rausgehen und sagen, es war ganz schrecklich, leidende Schwarze Kinder zu sehen, und jetzt müssen sie dem Roten Kreuz fünf Euro spenden. Das ist der Stand des Diskurses, und wir kommen da nicht weiter.

Und mein Eindruck ist leider, dass diese Kritik als nicht berechtigt angesehen wird. „Aber wir tun doch was! Wir fördern das, ja?“ hört

man aus der Richtung. Und dann darf alles, was den *weißen* Programmverantwortlichen weh tut, da nicht rein.

Die Kritik von Schwarzen deutschen Künstler*innen am Fonds TURN und den von ihm geförderten Projekten ist jedoch abgetrennt davon zu betrachten. Sie fühlen sich aus meiner Sicht zu Recht ferngehalten, und das führt dann zu grotesken Momenten, in denen Schwarze deutsche Künstler*innen sich gegen ihre Kolleg*innen vom Kontinent stellen müssen. Und dieser Konflikt wird dann auch noch in einem *weißen* Raum ausgehandelt, was zu einem „divide and rule“ führt. Ich war bei zwei Diskussionsrunden zu *Sorry* von Monster Truck dabei und das war beide Male schmerzhaft und dramatisch: Einmal mit einer Person, die sich solidarisch positioniert und eine Kritik an der Reproduktion von Rassismus in der Performance formuliert hat. Ein andermal wurde die Diskussion von Schwarzen Künstler*innen in Berlin organisiert und da war niemand von den Entscheider*innen für Förderungen und Fördergelder da. Das führte dazu, dass der an der Produktion beteiligte Schwarze Künstler vom Kontinent einer breiten Front der Berliner Schwarzen Community ausgesetzt war, was unglaublich problematisch war. Und die zwei Künstler*innen, die das Projekt initiiert haben, das einfach nur so abgeblockt haben.

Bei dem Festival „Augenblick mal!“ saß ich auch im Kuratorium. Wir hatten im Vorfeld eine sehr hart geführte Diskussion darüber, ob wir *Sorry* einladen oder nicht. Aber meine Kolleg*innen haben auf mein Veto nicht hören wollen. Das Resultat war, dass diese Performance einen sehr gewaltvollen Raum produziert hat. Danach haben sich meine Kolleg*innen alle bei mir dafür entschuldigt, dass sie mir nicht zugehört haben. Ich will mich aber nicht schon wieder über *Sorry* aufregen. Worum es mir geht, ist, dass sich in diesem Stück die rassistische Gewaltebene derart manifestiert hat und sozusagen fortgeführt wird. Natürlich kann man darüber unterschiedlicher Meinung sein, auch in der Blackface-Debatte gab es unterschiedliche Meinungen. Interessanterweise war es hier jedoch so, dass vor allem eine Schwarze Kollegin, die eine andere Position vertreten hat, unter die Mühlen geraten ist. Sie wurde regelrecht herausgepickt und Bühnenwatch gegenübergestellt. Da stand sie am Ende alleine gegenüber

der Schwarzen Community. Die Art und Weise, durch die einzelne Personen in dieser gewaltvollen Struktur isoliert werden, müssen wir endlich thematisieren! Ich weiß gar nicht, wie wir damit umgehen sollen.

W Wir stehen an einem historischen Wendepunkt: Du hast jetzt eine DFG-geförderte Stelle, schreibst an dieser Geschichte, ich mache zusammen mit dem Mousonturm ein Buch zum Thema Allianzen. Wir sind auf einmal ganz viele kleine Agent*innen, die Teil von irgendwelchen Projekten oder Institutionen sind, teilweise auch geplant durch Projekte wie 360° der Kulturstiftung des Bundes, und stoßen dann auf diese systemische oder strukturelle Gewalt, die du beschreibst. In dem Zusammenhang fand ich die Aussage von einer künstlerischen Leiterin zu *Sorry* strukturell interessant. Diese Person sagte, sie habe in dem Stück gesessen und es habe so unglaublich weh getan, dass sie es einfach einladen musste.

S Das ist auch die Begründung, warum andere *weiße* Personen das Stück einladen wollten. Deshalb habe ich das so banalisiert: „Naja, und dann gehe ich so nach Hause und spende fünf Euro." oder „Und dann habe ich den Kindern eben in dem Stück die Kunst abgekauft. Weil ich mich so schlecht gefühlt habe. Das hat mir so weh getan." Gestern habe ich mit meinen Studierenden darüber gesprochen, dass Johan Simons, als er Jean Genets *The Blacks* inszeniert und das N-Wort verwendet hat, genau dasselbe gesagt hat: Es muss weh tun, aber wir müssen diese Rassismus-Diskussion führen. Die Frage ist: Auf wessen Kosten passiert das? Wer bestimmt diesen Diskurs, denn offensichtlich bestimmen wir, die davon betroffen sind, ihn nicht. Wer darf dann als ein Token oder als Maskottchen präsent sein, um die Stimme der Community zu repräsentieren? Und schreien und brüllen und Schmerzen erfahren in verschiedenster Form, und trotzdem wird da nicht hingehört. Weil es offensichtlich ganz wichtig ist, dass wir darüber diskutieren. Es muss immer zuerst diskutiert werden, weil es mir als *weiße* Person weh tut.

W Da sind wir ja dann an dem Punkt der von dir beschriebenen Diskontinuitäten von postmigrantischem Theater: Es geht um das Drinnen und Draußen, es geht immer um die Frage der Teilhabe. Und in dem Satz „Das muss weh tun" sind wir halt nicht drin.

S Genau. Wenn wir drin sind, dann sind wir als die Buhmänner und -frauen drin, als die Spaßverderber*innen. Es gibt Leute, die kämpfen und kämpfen und sind kleine Agent*innen, wie du sagst, und hören dann von anderen erfolgreichen Tokens so Sprüche wie „Chill mal, es ist Sonntag“. Und dann gibt es eben diese Tokens, meistens Cis-Männer, die sich anpassen und Karriere machen. Die lassen dann aber auch die Tür zu, machen sie nicht auf und verfestigen damit weiter die bestehenden Strukturen. Teilhabe bedeutet eben auch immer, dass wir People of Color gelabelt werden, markiert werden und es bestimmte Zuschreibungen für uns gibt, gegen die wir kämpfen müssen, auch wenn es anstrengend ist. Manche Leute kann man zum Beispiel besser handhaben als andere: Aus verschiedenen Gründen kann man mich einladen; vielleicht tut es mal weh, was ich sage, aber meistens bin ich dann doch zu diplomatisch und man kann mir zuschauen oder zuhören. Aber andere Personen mit einer anderen, viel direkteren Sprache und radikaleren Forderungen, die sind dann nicht mehr zu „ertragen“. Ich will auch eine Auseinandersetzung, die wir mit uns selbst führen müssen, und ich würde sagen, wir sind uns bewusst – „woke“ – über die Position, die wir haben, aber die Frage ist trotzdem: Wer schafft es nicht und wer darf nicht teilhaben? Wenn wir sprechen, wem wird dann nicht mehr zugehört?

W Ganz wichtig an dem Punkt ist, dass wir, die wir in den Institutionen sind, diese blöden Standards im Kontext sogenannter „Qualität“ erfüllen: Wir stellen uns in einen Seminarraum und leiten etwas an. Aber viele Leute, die aus den sogenannten Communities kommen, erfüllen diese Standards nicht. Interessanterweise hat unser Gespräch jetzt einen Shift genommen, hin zu einer internen People of Color-Diskussion. Die Frage ist nun, was machen wir in dieser historischen Situation, in der es in den *weißen* Institutionen eine Öffnung gibt? Ich sehe derzeit drei verschiedene Typen von Kulturarbeiter*innen of Color. Es gibt diejenigen unter uns, die in die Institutionen gehen oder durch diverse Projekte reinkommen und schlicht einen Karriereweg verfolgen. Die sehen sich auch nicht als Teil eines politischen Kampfes. Dann gibt es diejenigen, die sich vielleicht als Teil eines politischen Kampfes verstehen, aber vielleicht nochmal differenziertere Aussagen treffen wollen und

dadurch im Diskurs zu Spalter*innen instrumentalisiert werden. Und dann gibt es diejenigen, die sich wie du als Aktivist*innen verstehen. Ich frage mich nicht nur, was das für eine historische Situation ist, in der wir uns befinden, sondern auch weitergehend, ob es das Haus, dessen Tür wir just aufsperren und in das wir hineinwollen, überhaupt noch gibt?

S Ich glaube, es ist genau beides. Einerseits sind wir Teil des Systems, und wir müssen darüber sprechen, dass es strukturellen Rassismus gibt und wir kämpfen müssen, um in diese Institutionen hinein zu kommen – egal ob wir ins Stadttheater wollen oder eine Karriere an der Universität machen wollen. Ich glaube zum Beispiel gerade nicht, dass ich eine Stelle in der Theaterwissenschaft in Deutschland bekommen werde, wenn ich habilitiert bin. Egal, wie wichtig es von manchen Leuten gehalten wird, dass ich diese bekomme. Dennoch stehe ich vor den Studierenden, mache ein Seminar, forsche, werde diese Kritik formulieren, werde sie im Klassenzimmer wiedergeben – in der Hoffnung natürlich, dass da nicht nur *weiße* Studierende kommen, sondern auch PoCs und Schwarze, und sie in mir jemanden sehen können, der Wissenschaft anders betreibt. Deswegen betreibe ich aktivistische Wissenschaft. Die hat eine Relevanz für bestimmte Personen und es geht mir darum, Strukturen, die unsichtbar geblieben sind, sichtbar zu machen. Das ist kein in sich abgeschlossenes Projekt, sondern die Form, in der ich Wissenschaft betreiben möchte. Und hier stellt sich die Frage, ob die deutsche Akademie dazu geeignet ist.

Vielleicht bekomme ich ja auch eine Nische ab und kann dann meine Arbeit weiterbetreiben. Andererseits stehen wir vor den Türen, wollen die einrennen und sagen dann vielleicht „Fuck off“, wie viele vor uns, und machen etwas Eigenes. Das ist auch die Idee hinter dem postmigrantischen Theater gewesen. Man kann den Schritt vom Ballhaus Naunynstraße ins Maxim Gorki Theater kritisieren oder auch nicht. Der war notwendig und gleichzeitig stellt sich die Frage: Ist das nicht wieder ein Schritt zurück ins System, das natürlich Rassismen und Machtverhältnisse reproduziert? Dem muss man sich irgendwie stellen und das Maxim Gorki Theater ist genau wie alle anderen Theater hierarchisch organisiert, auch dort manifestieren sich

Sexismus oder Ableismus. Shermin Langhoff leistet natürlich, was sie kann, in diesem System als Intendantin. Und gleichzeitig ist es aber so, dass das System ein Stadttheater ist mit diesen Strukturen. Und dann stellt sich die Frage, was kann aus dem Ballhaus Naunynstraße resultieren? Was für Strukturen wollen wir denn? Inwieweit wollen wir denn erstmal Räume schaffen, in denen sich Menschen sicher fühlen, in denen bestimmte Menschen präsent sein können, sich repräsentiert fühlen und im bestem Fall empowert rausgehen können? Das ist sozusagen die andere Seite, mit der wir konfrontiert sind. Es ist ja nicht nur so, dass wir dieses rassistische System ankreiden. Die Frage ist: Wie leben wir mit diesem rassistischen System? Werden wir uns alle irgendwann in dieses System einpflegen, weil das System flexibel ist und uns einzeln schluckt, weil wir leicht schluckbar sind, und dann wird es vielleicht ein bisschen offener, aber eben auch nicht wirklich. Oder, und das ist glaube ich die Parallelstrategie, die wir alle fahren, schaffen wir etwas, hinter dem wir auch wirklich stehen können und eben auch ein Haus schaffen? Ein Haus, du hast es gesagt, von dem wir sagen können: Es ist eben nicht nur für die nächste Generation, sondern auch für die unserer Enkelkinder. Dafür ist die afrodeutsche Community ein super Beispiel. Weil die natürlich mit der Gründung der ISD – Initiative Schwarze Menschen in Deutschland oder mit den wichtigen Schwarzen Aktivist*innen und Feminist*innen von Adefra in Form einer Bibliothek und anderen Strukturen eine Grundlage geschaffen haben. Ein anderes Beispiel ist die German Studies Association in den USA, in deren Kontext es die Black Diaspora Studies gibt. Auch andere Netzwerke in den USA, die immer wieder dafür sorgen, dass Schwarze und PoC-Wissenschaftler*innen eine Plattform finden. Die habe ich hier in Deutschland bisher nicht gesehen. In Deutschland wird Germanistik immer noch so *weiß* wie möglich gehalten. Als ich das als Kritik letztes Jahr auf der German Studies Konferenz angebracht habe, haben mich die Kolleg*innen aus den USA, darunter auch *weiße* Kolleg*innen, angeschaut, als ob ich vom Mond käme, weil sie sich das nicht vorstellen konnten. Und ich sagte nur: Geht doch mal in den Raum nebenan, da sitzen die ganzen Professor*innen aus Deutschland, denen all das scheißegal ist. Für die gilt immer noch: Kant, Schiller, Hegel – das ist sozusagen deutsch.

Und alles andere, was wir als PoCs machen, ist irgendwie so … Aber ich kann jetzt deshalb nicht nur die ganze Zeit *weiße* Professor*innen anschreien und sagen „Mach mal was!“ oder diese Intendant*innen. Ich muss auch was Eigenes schaffen, in dem ich wieder Kraft tanken kann.

W Durch Netzwerke.

S Genau, indem ich zum Beispiel Netzwerke und Allianzen bilde.

SIMONE DEDE AYIVI

INTERNATION ≠ INTERKULT EINE SCHWAR KRITIK

ALITÄT

UR.

ZE DEUTSCHE

Internationale Ausrichtung und interkulturelle Öffnung sind vollkommen unterschiedliche Dinge. Wer ein internationales Programm gestaltet, sollte selbstverständlich außereuropäische Positionen mitberücksichtigen. Gegen die Ausschlüsse, die Künstler*innen of Color im Theater oder in anderen Kulturinstitutionen erfahren, ist damit allerdings noch nichts getan. Afrikanische und afroeuropäische Positionen dürfen jedoch nicht gegeneinander aufgewogen werden. Es muss darum gehen, Verbindungen herzustellen und in einen produktiven Austausch zu treten.

2011 startete das Bündnis Bühnenwatch das, was die „Blackfacing-Debatte“ genannt wurde, jedoch von Anfang an viel mehr eine Debatte um Rassismus im Theater war. Blackface und die Reproduktion rassistischer Bilder und rassistischer Sprache wurden von den Kritiker*innen als Symptome eines Betriebs verstanden, der lieber *weiße* Schauspieler*innen schwarz anmalt, als Schwarze Schauspieler*innen in den Ensembles zu beschäftigen, und der sich ein Schwarzes Publikum wohl gar nicht erst vorstellen kann, sonst hätte man mit der Kritik sicherlich gerechnet.

Die Debatte brachte das Theater in Zugzwang. Es wurde Aufmerksamkeit auf die fehlende Präsenz Schwarzer Menschen auf und hinter der Bühne gelenkt. Der Frage, für wen die Theater eigentlich da sind, welche Perspektiven dort eine Bühne bekommen und welche nicht, mussten sich immer mehr Institutionen stellen. Seitdem sieht man tatsächlich mehr Schwarze Schauspieler*innen und Schauspieler*innen of Color in den Ensembles (meist genau eine Person pro Haus) und in der Freien Szene entstehen seitdem zahlreiche Arbeiten aus Schwarzer Perspektive, für die die Macher*innen nach wie vor mehr Anerkennung und größere Sichtbarkeit einfordern. Während also den Institutionen ihr *Weißsein* bewusst wird, wächst bei Schwarzen Künstler*innen das Selbstverständnis, sich als Teil des Betriebs zu begreifen, die eigenen Themen und künstlerischen Fragestellungen ernst zu nehmen und darüber miteinander in Austausch zu treten –

künstlerische und strukturelle Fragen betreffend. Vielen Akteur*innen ist nun also klar, dass Schwarze Perspektiven einen Platz am Theater haben müssen. Die Frage ist jedoch, welche Schlüsse aus dieser Erkenntnis gezogen werden und welche Schritte eingeleitet werden, um eine Veränderung herbeizuführen.

Vor einigen Monaten war ich Teil einer Podiumsdiskussion. Ich saß dort als Künstlerin und einzige Person of Color neben Kurator*innen und Personen aus der Kulturförderung. Alle waren sich einig, dass Theater keine *weißen* Räume sein sollten und alle waren überzeugt davon, dass sie es anders und besser machten. Als ich von meinen Erfahrungen als afrodeutsche Künstlerin berichtet hatte, konnte jedoch niemand darauf eingehen. Die Kolleg*innen hatten schlichtweg keinerlei Ahnung von aktuellen Diskussionen um afrodeutsches oder postmigrantisches Theater. Dieses Phänomen begegnet mir immer häufiger. Viele Entscheider*innen im Kulturbetrieb haben Konsequenzen aus der Rassismusdebatte gezogen. Leider nutzen diese Konsequenzen denjenigen, die die Ausschlüsse anprangerten, nur wenig. Denn die Antwort war nicht, Zugänge für Künstler*innen zu schaffen, die im deutschen Kulturbetrieb bisher ausgeschlossen wurden, sondern ihre Festivals und Häuser internationaler auszurichten beziehungsweise in ihre international angelegten Programme mehr Künstler*innen vom afrikanischen Kontinent miteinzubeziehen. Es ist in jedem Fall eine positive Entwicklung, dass wir inzwischen mehr afrikanische Arbeiten in Deutschland sehen können. Eine Kollegin aus Kenia meinte einmal: „International" heißt in Deutschland meist Österreich, Schweiz und zwei Leute aus Belgien. Ich freue mich, dass ich diesen Eindruck nicht vollkommen bestätigen kann. Ich verstehe allerdings, woher er kommt: Im internationalen Kulturbetrieb sind afrikanische Positionen immer noch unterrepräsentiert. Dass diese jetzt ein größeres Forum bekommen, ist ein wichtiger Schritt und die zunehmende Sichtbarkeit afrikanischer Künstler*innen empowert auch afrodeutsche Kolleg*innen, die zunehmend den deutschen Kanon, der ihnen auf dem Weg in Theaterberufe mitgegeben wurde, hinterfragen und sich sowohl ästhetisch als auch inhaltlich von afrikanischen Künstler*innen und Wissenschaftler*innen beeinflussen lassen.

Es darf jedoch nicht passieren, dass durch die Einladung afrikanischer Perspektiven der Auftrag zur Öffnung der Räume als ausgeführt gilt. Es muss weiterhin daran gearbeitet werden, auch afrodeutschen oder anderen marginalisierten Positionen aus dem Inland ein Forum zu bieten. Denn Schwarze Perspektive ist nicht gleich Schwarze Perspektive. Schon gar nicht in Bezug auf die Rassismusdebatte, die diese Veränderungen angestoßen hat. Denn in dieser Debatte ging es hauptsächlich darum, strukturelle Hürden und Ausschlüsse aufzuzeigen, mit denen Schwarze Menschen in der sogenannten *weißen* Mehrheitsgesellschaft konfrontiert sind. Die Schwerpunktsetzung auf Perspektiven vom afrikanischen Kontinent bietet Theatern die Möglichkeit, die Kritik an den eigenen Strukturen zu ignorieren und sich gleichzeitig gegen den Vorwurf zu verwahren, man sei ein Theater nur für *Weiße*. Künstler*innen aus Afrika einzuladen ist auch attraktiv, weil man seinem Publikum etwas von weit her bieten kann. Ich meine das nicht nur negativ im Sinne von Exotismus. Ich bin überzeugt davon, dass es eine Errungenschaft ist, dass auch hier das Angebot an Theaterarbeiten aus verschiedenen afrikanischen Ländern größer wird und so vielfältige Arbeiten einem breiteren Publikum in Deutschland zugänglich gemacht werden. Diese Tatsache sollte jedoch nicht mit der vorhergehenden Diskussion vermengt werden, denn sie verfestigt eher das Problem und die Sehgewohnheit, dass Deutsche *weiß* sind und Schwarze und People of Color von woanders herkommen und nicht Teil der eigenen Gemeinschaft sind. Es sollte außerdem selbstkritisch hinterfragt werden, ob es für Theater unkomplizierter ist, mit afrikanischen Gästen zu arbeiten, weil sie eben geladene Gäste sind, die irgendwann auch wieder gehen. Da sie nicht aus den eigenen Strukturen, sondern mit einem Außenblick kommen, stellen sie diese Strukturen auch nicht so grundlegend in Frage, wie es Schwarze und People of Color tun, die im hiesigen Theaterbetrieb bereits Rassismus erfahren haben und fordern gleichberechtigt zu *weißen* Künstler*innen arbeiten zu können, die gleichen Möglichkeiten zu haben und mit ihren Themen, Erfahrungen und sich daraus ergebenden ästhetischen Zugriffen ernst genommen zu werden. All das sind Fragen, die sich Schwarze Menschen, die nicht

in einer *weißen* Mehrheitsgesellschaft sozialisiert wurden, in diesem Kontext nicht stellen müssen und deshalb nur selten zur Sprache bringen. Wenn es nicht nur um (Selbst-)Repräsentation und Sichtbarkeit Schwarzer Menschen auf der Bühne geht, sondern auch darum, sich mit Rassismus auseinanderzusetzen, ist die Fokus-Verschiebung auf den afrikanischen Kontinent deshalb eher kontraproduktiv.

Dass Schwarze Protagonist*innen im Theater hauptsächlich in internationalen Ensembles oder als internationaler Austausch präsent sind, verfestigt wie gesagt das Bild von *weißen* Deutschen und Schwarzen Ausländer*innen. Eine Vorstellung, gegen die im postmigrantischen Theater seit Jahren angearbeitet wird. So bezeichnete Shermin Langhoff schon in ihrer Anfangszeit am Ballhaus Naunynstraße Berlin die Geschichten, die dort erzählt wurden, als „neue deutsche Geschichten". Das Ziel sollte also sein, dass sich Schwarze Menschen, die sich als selbstverständlicher Teil der Gesellschaft sehen, auch als solcher anerkannt werden und sich mit eben diesem Selbstverständnis auch im Theater wiederfinden. Auf der Bühne, hinter den Kulissen und im Zuschauerraum.

Ein Beispiel dafür, wie unterschiedlich die Bezüge auf den Themenkomplex Rassismus im Theater sein können, ist eine Diskussion, die ich im Rahmen des Festivals *Afropean Mimicry & Mockery* am Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt mit einem nigerianischen Kollegen hatte, der mit seiner Gruppe The Footprints gemeinsam mit Monster Truck die Performance *SORRY* realisiert hatte, in der rassistische Bilder auf eine Weise reproduziert wurden, dass die wohl rassismuskritische Absicht des Stücks für ein afrodeutsches Publikum im Grunde nicht zu entschlüsseln war. Unsere Diskussion entspann sich um Bananen auf der Bühne. Der Kollege war sichtlich überrascht darüber, dass er in Deutschland immer wieder auf diese Bananen angesprochen wurde. Er war der Überzeugung, eine Banane sei nur eine Banane und kein Theaterzeichen oder gar rassistisches Symbol. Aus seiner Perspektive ist das bestimmt richtig. Und eine Banane an sich ist auch nicht rassistisch, sondern lecker und nahrhaft. Wer aber damit aufgewachsen ist, von *weißen* Menschen als Affe beschimpft zu werden, wer gesehen hat, wie Schwarze Fußballspieler mit

Bananen beworfen werden, und generell immer wieder im Alltag mit dem rassistischen Stereotyp von Bananen essenden Afrikaner*innen konfrontiert ist, der kann in einer Schwarzen Person, die auf einer Bühne eine Banane isst, nicht einfach einen Menschen sehen, der genüsslich Obst verspeist. Welche Bilder oder Handlungen in welchem Maße rassistisch aufgeladen sind, ist kontextabhängig. In den USA zum Beispiel ist es die Wassermelone und nicht die Banane, die Schwarze Menschen in der Öffentlichkeit meiden, weil sie bestimmte Assoziationen hervorruft. Ich kann die Verwirrung des Kollegen über die Empörung nachvollziehen, denn wer beginnt schon seine Theaterarbeit mit einer Recherche zu Obst und Rassismus in verschiedenen Ländern. Die Verantwortung, die nigerianischen Kollegen darüber zu informieren, hätte bei den deutschen Beteiligten gelegen.

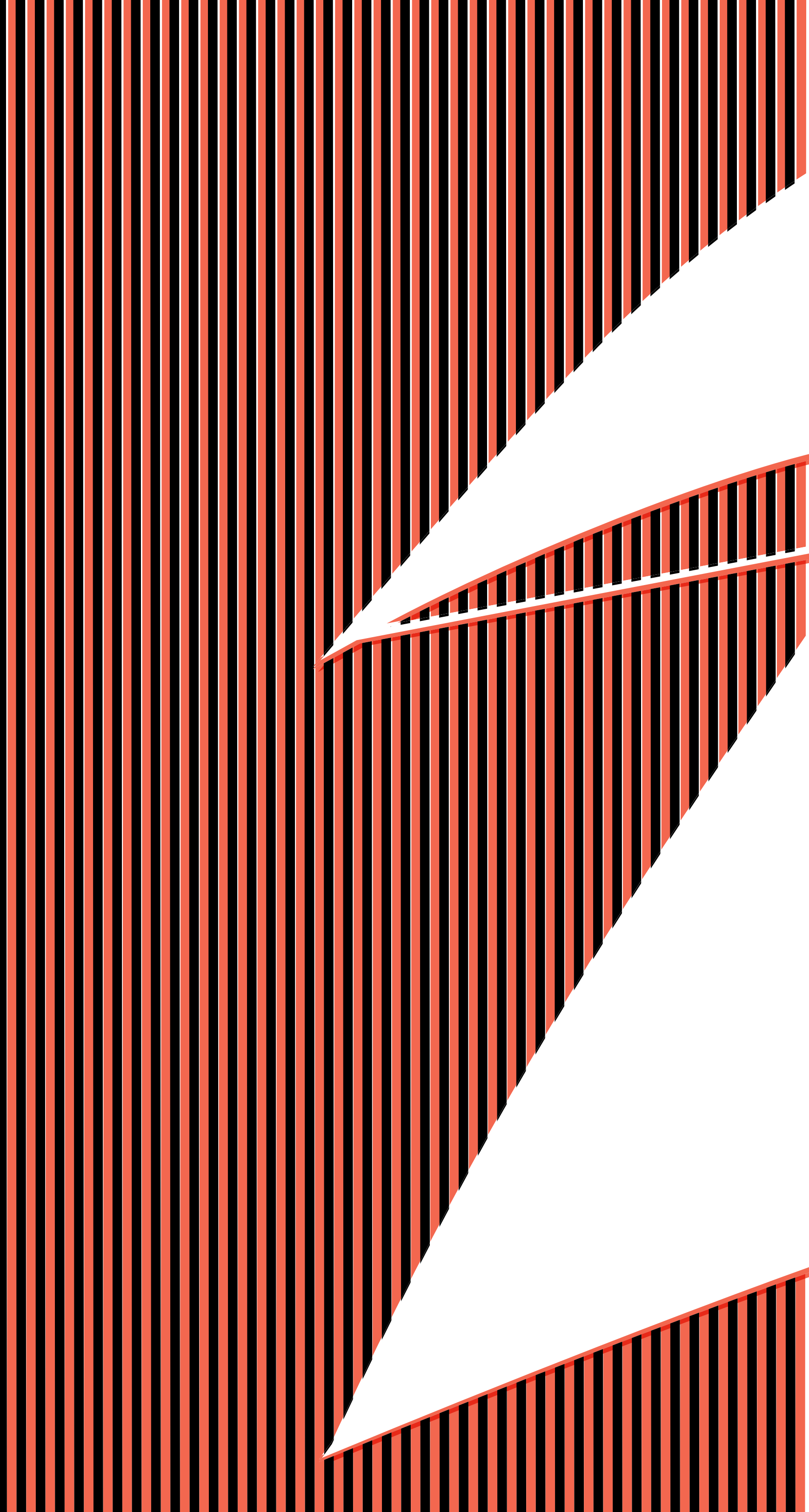
Es stecken viele Chancen im Austausch mit afrikanischen Perspektiven, die meiner Erfahrung nach noch viel zu wenig genutzt werden. Die oben beschriebene Diskussion hätte weiter geführt werden können. Bei keiner der Veranstaltungen, an denen ich in den letzten Jahren teilgenommen habe, wurde ein Austausch zwischen Künstler*innen vom Kontinent und aus der Diaspora explizit gefördert. Sehr gern würde ich mich über Gemeinsamkeiten und Unterschiede austauschen. Dies ist zur Zeit nur auf private Initiativen hin möglich. Ich selbst beschäftige mich in meinen Arbeiten immer wieder mit Kolonialgeschichte oder westafrikanischem Wissen, dass zum Teil durch den Kolonialismus verloren ging, zum Teil aufgrund eines rassistischen Bewertungssystems in Europa nicht ernst genommen wird und mir deshalb lange Zeit verwehrt blieb. In meinem Studium spielte Theater aus afrikanischen Ländern zum Beispiel überhaupt keine Rolle. Bei einem Besuch in Togo hatte ich interessante Gespräche mit Kolleg*innen, die dort zur Geschichte der deutschen Kolonialherrschaft arbeiteten, während ich mich in Berlin am Theater mit der Erinnerung an deutschen Kolonialismus beschäftigte.

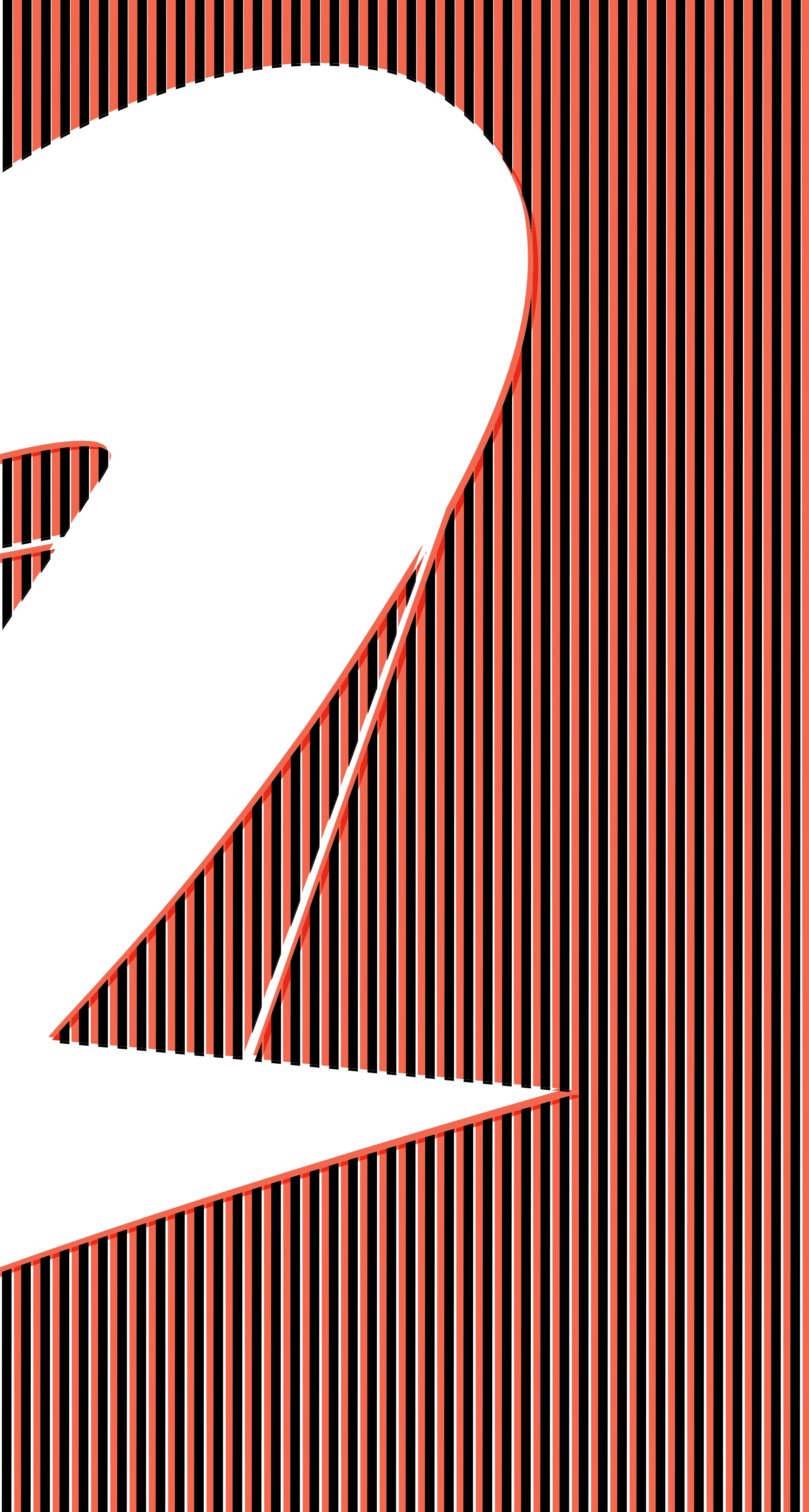
Als Teilnehmerin des *Afro-Tech Fests* in Dortmund bot sich mir die Gelegenheit, mit Schwarzen Künstler*innen, Wissenschaftler*innen und Unternehmer*innen aus dem Technologie-Bereich ins Gespräch zu kommen, die aus Europa, Afrika und den

USA angereist waren. Dieser Austausch war für mich eine wichtige Erfahrung. Die Möglichkeit, vom Arbeiten in verschiedenen Kontexten zu erfahren, die unterschiedlichen Ausprägungen von Rassismus und die Strategien dagegen in den USA und Europa zu diskutieren und diese Erfahrungen mit Schwarzen Menschen zu teilen, die nicht in einer *weißen* Mehrheitsgesellschaft leben und arbeiten, und deren Perspektive auf unsere Probleme und Fragestellungen in der Diaspora gespiegelt zu bekommen, ist eine große Bereicherung. Es gibt viel voneinander zu erfahren und zu lernen. Solche Gespräche fördern nicht nur gegenseitiges Verständnis und Solidarität, sondern inspirieren auch für die künstlerische Praxis. Im Afrofuturismus beispielsweise beeinflussen sich Schwarze Künstler*innen aus allen Sparten und Kontinenten.

Während ich häufig von Dramaturg*innen und Presseabteilungen angeschrieben werde, ob ich nicht diese oder jene Veranstaltung mit Protagonist*innen aus afrikanischen Ländern innerhalb der Schwarzen Community bewerben könnte, werde ich nie gefragt, ob ich nicht eine Person aus der Community kenne, die Publikumsgespräche oder Workshops mit den Gästen moderiert, da sie ja aus Schwarzer Perspektive sicherlich andere Fragen stellt als weiße Kolleg*innen oder den Gästen bestimmt interessante Informationen über die Arbeit von Menschen afrikanischer Herkunft in Deutschland geben könnte. Diese Gespräche könnten Verbindungen zwischen Künstler*innen schaffen, die zumindest eins gemeinsam haben: Sie sind die „Anderen“ im deutschen Kulturbetrieb.

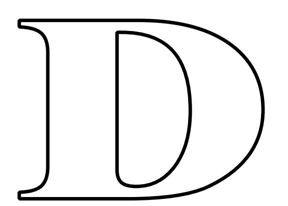
Auch die Bananen-Diskussion hätte produktiv verlaufen können, hätte es dafür den richtigen Rahmen gegeben. Solche Themen sind nichts, was man nebenher diskutiert. Sie müssen der Schwerpunkt eines Gesprächs sein, für das man sich Zeit und Ruhe nimmt. Ein runder Tisch oder Workshops, offen nur für Schwarze Menschen, die in verschiedenen Ländern leben, zum Thema postkoloniale Kunst im globalen Kontext wären eine Möglichkeit, diese Auseinandersetzungen zu führen.





THEATER ALS SOLIDARISCHE INSTITUTION

EWELINA BENBENEK, NADINE JESSEN, ELISA LIEPSCH

ieser Text basiert auf Gesprächen, die wir seit Herbst 2016 immer wieder in unterschiedlichen Konstellationen gemeinsam geführt haben. Ernüchterung und Wut, aber auch Hilflosigkeit gegenüber ganz konkreten Situationen, zugleich das Nachdenken über praktische Handlungsmöglichkeiten und -visionen waren der Tenor dieser Gespräche. Und dieser vielstimmige Tenor speist sich aus drei unterschiedlichen Perspektiven. Der Text wird bei seinem Erscheinen schon nicht mehr auf dem neuesten Stand sein, da sich zwischenzeitlich wieder eine Vielzahl weiterer problematischer Vorfälle, vielleicht auch positiver Impulse ereignet haben wird. Er ist deshalb eine Einladung zu einer andauernden Debatte verbunden mit der Suche nach Verbündeten.

Überlegungen zur Solidarischen Institution

„The twenty-first century will be the century of the migrant." (Nail 2015: 187) – eine Zeitdiagnose von Thomas Nail, die wahr ist und der ich doch beim ersten Lesen kritisch gegenüber stand.

Wir alle wissen, dass der Druck, sich aufgrund von ökonomischer Not oder politischen Repressionen aller Art über nationale Grenzen hinweg zu bewegen, unsere Zeit bestimmt. Und doch kann Nails so wahre Beschreibung unserer Zeit missverstanden werden, wenn nicht eingestanden wird, dass es unterschiedliche Qualitäten jener Bewegung gibt, die als „Migration" beschrieben wird. In einer sich neoliberal globalisierenden Welt, die auf patriarchalischen Strukturen basiert, gibt es jene, die aufgrund von Arbeitsverhältnissen stetig in andere Länder und Städte ziehen, um sich nach einiger Zeit für das nächste und bessere Angebot weiter zu bewegen. Wir wissen dies und im gleichen Zuge muss gesagt werden, dass jene, die Teil dieser Gruppe sind, über Pässe und Ressourcen verfügen, die ihre Bewegungen möglich und einfach machen. Wir wissen auch, dass es im Gegensatz dazu jene gibt, deren Migration auf ungleichen, globalen Machtverhältnissen basiert und darin mündet, dass dieser Gruppe, vor allem in westlichen Ländern, das Recht zu arbeiten und politisch inkludiert zu sein abgesprochen wird und ihnen ständig Deportationen oder andere Sanktionen angedroht werden.

Die Prognose, dass dieses Jahrhundert das „Jahrhundert der Migrant*innen" sein wird, macht für mich als ein Statement des Empowerments nur Sinn, wenn es sich davon abwendet, diejenigen, die aus prekären Gründen migrieren, um sich erneut in prekären Zuständen wiederzufinden, als „Opfer" ihrer Situation wahrzunehmen. Es geht im Gegenteil darum, anzuerkennen, dass diejenigen, die aufgrund von menschenunwürdigen Zuständen in andere Länder migrieren, selbst über starke Strukturen und Ressourcen verfügen, um sich weiter zu bewegen – so schwer ihnen diese Bewegung durch rechtliche und politische Rahmenbedingungen auch gemacht werden mag.

Die klare Verneinung der Konstruktion einer Klasse von Migrant*innen und Geflüchteten als opferbehaftete, handlungsunfähige Existenzen ist jedoch nicht die einzige Konsequenz, die kritischen Überlegungen zur Frage unseres Jahrhunderts, des Jahrhunderts der Migrant*innen, folgen muss. Es geht vor allem auch um die kritische Reflexion unserer eigenen, westlichen und überwiegend biodeutschen Strukturen und Institutionen. So wenig es darum geht, eine Klasse von „Opfern" zu produzieren, so sehr geht es auch darum, uns selbst – vor allem wenn

wir institutionelle Positionen in dieser Gesellschaft besetzen – nicht zu Opfern zu erklären, die den Herausforderungen eines Jahrhunderts der Migration unmündig und handlungsunfähig gegenüberstehen. Was können wir – und damit meine ich jene, die keine Schwierigkeiten haben, sich ökonomisch, strukturell und politisch in unserer deutschsprachigen oder westeuropäischen Gesellschaft zu bewegen – tun?

Ein Modell, das dieser Frage in der Praxis begegnet, ist das Konzept der *Solidarity City*, auch *Sanctuary City* genannt. Die Idee einer Solidarischen Stadt begründet sich darauf, staatliche Richtlinien auszudehnen und eigene Netzwerke und Strategien zu entwickeln, um allen Bewohner*innen einer Stadt eine uneingeschränkte gesellschaftliche, ökonomische und politische Teilhabe sowie die Partizipation an Bildung, Gesundheitsversorgung, Wohnraum und Kultur zu ermöglichen. Die Solidarische Stadt ist eine Praxis, die nationale Rechte und Richtlinien zu umgehen sucht und lokale institutionelle Ressourcen nutzt, um sich gegen den strukturellen Ausschluss marginalisierter Gruppen zu richten, vor allem wenn diese Gruppen nicht über die „richtigen Papiere“ verfügen oder der Fiktion einer biodeutschen Norm entsprechen. Die Stadt macht sich dadurch zu einem Kosmos, der sich staatlichen Richtlinien widersetzt, indem städtische Strukturen anders eingesetzt werden. Dies kann sich beispielsweise darin manifestieren, dass Menschen, die nach nationalem Recht zu „Illegalen“ erklärt werden, in der städtischen Praxis nicht als solche behandelt werden. Die Verweigerung oder Erschwerung von Abschiebungen durch städtische Strukturen ist ein Beispiel dafür. Ziviler Ungehorsam trifft hier auf kommunalen Handlungsspielraum. Die *Solidarity City* ist keine theoretische Idee mehr, sondern eine konkrete Praxis, die beispielsweise seit Jahren in Toronto angewandt wird. Auch in Deutschland spinnt sich seit einiger Zeit ein Netz von Initiativen für die Umsetzung des Konzepts der *Solidarity City*, unter anderem in Berlin, Freiburg, Osnabrück, Frankfurt am Main, Hamburg, Göttingen, Leipzig oder Hannover.

Ich bewege mich in der deutschsprachigen Theaterwelt und gestalte diese mit. Hier soll in einer Weiterführung der Praxis der Solidarischen Stadt auch die Frage nach einer Solidarischen Institution und mehr noch nach dem Theater als Solidarischer Institution gestellt werden. Vor allem in den vergangenen Jahren ist im deutschsprachigen Raum die Anzahl von Projekten stark angestiegen, die sich in irgendeiner Weise mit „Geflüchteten“ beschäftigen – dies leider oft vor dem Hintergrund einer Willkommenskultur, die „Geflüchtete“ als „Opfer ihrer Situation“ wahrnimmt und sie auf den Bühnen beispielsweise einzig ihre Flucht-Biografien erzählen lässt. An der Konstruktion ist schockierend, dass dies in einer Gesellschaft passiert, die sich erst vor Kurzem eingestanden hat eine Einwanderungsgesellschaft zu sein und es bis heute nicht geschafft hat sich kritisch mit der eigenen kolonialen Vergangenheit und der damit einhergehenden Schuld auseinanderzusetzen. Vor diesem Hintergrund: Was bedeutet es, eine deutsche Theaterinstitution als Solidarische Institution zu denken?

Theater als Solidarische Institution zu verstehen hat damit zu tun, den Fokus nicht nur auf die Gestaltung des künstlerischen Programms zu legen, sondern auch auf die kritische Reflexion der Verfasstheit unserer immer noch *weißen* und biodeutschen Theaterstrukturen und die damit einhergehenden Probleme. Es geht darum, Diskriminierungsprozesse und Rassismen, die von den Theaterinstitutionen ausgehen, zunächst einmal zu erkennen und zu benennen. Es geht darum, sich von der Idee eines „nationalstaatlichen Integrationsdispositivs“ (Mecheril 2014: 108) zu verabschieden, das implizit und explizit immer noch von der einseitigen Anpassung an eine „deutsche Norm“ ausgeht. Die Sensibilisierung aller am Theaterbetrieb beteiligten Mitarbeiter*innen für diese Diskurse ist der erste Schritt hin zu einem Theater als Solidarischer Institution.

Wenn das Prinzip der Solidarischen Stadt städtische zivilgesellschaftliche Strukturen nutzt, um sich von prekären nationalstaatlichen Gesetzen und politischen Rahmenbedingungen abzuspalten, kann diese Praxis auch auf das Theater übertragen werden. Praktisch bedeutet dies, die institutionellen, rechtlichen und ökonomischen Ressourcen der Theaterinstitution zu nutzen, um eine strukturelle Teilhabe jener Menschen zu ermöglichen, denen

diese Teilhabe verwehrt wird. Es geht um eine kluge oder andere Verteilung von Geld, um das Schaffen von Arbeitsverhältnissen, um das Ermöglichen von Papieren, die zur Reise befähigen. Es geht auch darum, die eigenen Spielregeln als Theater so auszulegen, dass sie Künstler*innen, die aufgrund von prekären Einwanderungsrechten und anderen Hindernissen an der Ausübung ihrer künstlerischen Praxis in der westlichen Gesell-schaft gehindert werden, den Weg frei räumen.

Vom Ende der Unschuldsvermutung

Vor knapp zehn Jahren begegnete ich vor dem Kaffeeautomaten im Verwaltungstrakt einer Kunstinstitution in Hamburg einer übermüdeten Regisseurin, deren Augenringe beachtliche Ausmaße angenommen hatten. Sie hatte eine weitere Nacht vor sich, in der sie ihre Darsteller*innen mit dem Auto zwischen Paris und Düsseldorf hin und her fahren musste, um lästige bürokratische Probleme zu lösen. Der deutschsprachige Theaterraum begann sich gerade für die deutsch-ivorische Gruppe zu interessieren – zumindest für die Arbeitsergebnisse auf der Bühne. Wie das Ganze zustande kam, dafür fühlten sich die Institutionen nicht zuständig.

Selbstverständlich wurde der übermüdeten Künstlerin unter die Arme gegriffen – aber nur auf individueller Ebene. Wie so oft wurde strukturell einfach weiter gemacht, die institutionellen Abläufe orientieren sich nicht an solidarischen Parametern, sondern folgen ökonomischer Logik. Und das, obwohl die betreffenden Institutionen in diversen Projekten und Initiativen auf inhaltlicher Ebene mit Begriffen wie Postkolonialismus und Interkulturalität operierten. Auch in den folgenden Jahren habe ich erlebt, wie sich die Schere zwischen institutioneller Attitude und mangelnder realpraktischer Unterstützung weiter öffnete. Je bewusster mir wurde, welche zusätzlichen bürokratischen Hürden es zu überwinden gilt, wenn nicht-europäische Künstler*innen in deutschen Institutionen arbeiten, desto klarer wurde auch, dass es von institutioneller Seite aus keine Lösungsansätze für diese strukturellen Probleme gibt.

Dann kam der „Sommer der Migration“ und die Verwertung von Geflüchteten im deutschen Theaterbetrieb nahm ihren Lauf. Die Zahl der Geflüchteten, die in Theaterprojekte involviert wurden und anschließend nicht bezahlt wurden, ist erschreckend hoch. Und die Dramaturg*innen, die versuchen, innerhalb ihrer eigenen Institution entsprechende Veränderungen durchzusetzen, stehen meistens sehr allein da. Denn innerhalb der Institutionen herrscht Finsternis: wenn der *weiße* Tontechniker der *weißen* Dramaturgin bei einer Pausenzigarette solidarische Hilfe anbietet, weil der Schwarze Geflüchtete seine eigenen Vorstellungen vom Bühnensetting vehement und lautstark vertritt; wenn hilflose Diskussionen mit der Geschäftsführung um Aufenthaltstitel und Zahlungsmöglichkeiten für Illegalisierte geführt werden; Techniker sich von syrischen und libanesischen Künstlern „gegängelt“ fühlen, zerbrechliche Produktionsleiter*innen plötzlich „feministisch“ argumentieren ... Die Liste der mangelnden Empathie und des strukturellen Rassismus ist ebenso traurig wie lang.

Ein weiteres Kapitel ist die freudlose Debatte um die „Qualität von Kunst“ – ein schwammiger Begriff, der immer dann auf die Agenda tritt, wenn fragwürdige Traditionen einer bestimmten Elite im Kunstbetrieb aufrechterhalten werden sollen. Genau dieser Generalverdacht der Qualitätsuntergrabung, diese angebliche Unfähigkeit zur Reproduktion von „Hochkultur“ (ohne zu hinterfragen, wer welche qualitativen Kriterien formuliert), betraf auch schon die Arbeit von Frauen im Kulturbetrieb und „postmigrantische“ Kulturproduktion – und wird jetzt eben über die „Refugee-Art“ gestülpt. Diese künstliche Ghettoisierung der Arbeiten von beispielsweise „Refugees“ wird auch mit diversen Fördertöpfen aufrechterhalten, die zwischen „richtiger Kunst“ in der allgemeinen Projektförderung und „Kunst mit Geflüchteten“ unterscheiden. Letztere ist dann immer in der Sparte „Multikultur“ oder in mit heißer Nadel gestrickten Sondertöpfen zu beantragen. Dabei ist nicht automatisch gewährleistet, dass innerhalb der Sparte „Multikultur“ tatsächlich das Machtgefälle überwunden wird. Das Power-Play endet nicht beim Verhältnis von Künstler*innen zur Institution, der Beziehung von Institution und Staat

oder dem Verhältnis von Künstler*innen und Staat, sondern wird leider oftmals auch innerhalb der Künstler*innengruppen weitergespielt. Ausschließlich die Institutionen zur Verantwortung zu ziehen reicht nicht. Die künstlerische Praxis könnte sich neben ästhetischen und inhaltlichen auch an solidarischen Parametern orientieren. Denn auch hier besteht oft eine unausgesprochene Kluft zwischen Anspruch und Praxis. Um auf institutioneller Ebene die Spaltung zwischen Inhalt und Form zu überwinden, wäre die Selbst-Dekolonisation sicher eine hilfreiche Methode, das heißt ganz konkret die eigenen Privilegien zu erkennen und diese auszunutzen – aber nicht für sich selbst, sondern im Dienste der Künstler*innen.

Bemerkenswert ist die Praxis von einigen Produktionshäusern in Paris (beispielsweise dem MC93), die sich mit hohem persönlichen Engagement deutlich gegen die ausgrenzende Politik ihres Landes stellen. Diese Institutionen haben ein Bewusstsein für die Lebensrealität der nicht-französischen Künstler*innen. Mit entsprechendem Know-How und einer starken Vernetzung können notwendige Arbeitsverträge und andere Do kumente produziert werden, um den Status der Künstler*innen zu verbessern und deren legalen Aufenthalt zu ermöglichen. Sicher gibt es auch in Deutschland ähnliche Ausnahmen, aber generell gibt es kein sichtbares Engagement in Form eines häuserübergreifenden Netzwerkes, das sich der Lösung der uns allen bekannten und benannten Probleme verschrieben hat.

In einer Szene, in der sich viele gern mit Internationalität schmücken, muss nun der längst überfällige, konsequente nächste Schritt gemacht werden: denjenigen institutionelle Power zukommen lassen, die davon ausgeschlossen werden. Institutionen dürfen die Systematik des Ausschlusses nicht akzeptieren und reproduzieren, sondern müssen Wege finden, diese zu überwinden. Solidarische Institutionen können sicher nicht die Welt retten, aber sie können sich deutlich abgrenzen von den hegemonialen Strukturen, die sie hervorgebracht haben, ihnen ein anderes Modell des Arbeitens im Kunst- und Theaterbetrieb entgegenstellen. Sie können Kompetenzen erringen, diese entsprechend teilen und zugänglich machen und als institutionelles Schutzschild ein Gegengewicht zu bürokratischer Schikane bilden.

Um bei Gesten zu bleiben: Wenn Solidarität die Zärtlichkeit der Völker ist, dann ist die Solidarische Institution die ausgestreckte Hand.

Theater als radikale solidarische Praxis

Das Ausstellen arbeitsbefähigender Visa, die für westeuropäische Länder gelten, war für Menschen aus Nicht-EU-Staaten schon immer ein Problem, irgendwie hat es im Kunst- und Kulturbereich in den meisten Fällen letztlich doch geklappt. Seit dem „Sommer der Migration" stehen wir einer anderen Tatsachenlage gegenüber. Zum einen wird das Reisen und Arbeiten im internationalen Kontext erschwert, zum anderen hat sich die Kunst selbst verändert.

Als vor eineinhalb Jahren ein Künstler aus Nigeria, den eine Kunstinstitution in Frankfurt für ein Festival eingeladen hatte, am Flughafen Charles de Gaulle in Paris festsaß und nicht wie geplant nach Frankfurt weiterreisen durfte, betrat das Team dieser Institution Neuland und befand sich im Wettlauf gegen die Zeit. Die französischen Behörden erkannten Einladungsschreiben und Visum des Einreisenden für den Schengen-Raum nicht an. Der eingeladene Künstler war weder erreichbar, noch meldete er sich bei seinem Gastgeber in Deutschland. Schnell wurde klar, dass die Sache außerhalb des Handlungsbereichs einer deutschen Kulturinstitution liegt.

Schließlich drohte dem Gast die Abschiebung mit Eintrag ins Personenregister. Innerhalb von Minuten wurde über bis dahin ungeahnte Netzwerke eine in Paris lebende Anwältin, die auf besondere Abschiebefälle spezialisiert ist, ausfindig gemacht und zum Flughafen geschickt, um den Künstler zu befreien. Dabei ging es längst nicht mehr um die Performance, die er zeigen sollte (der Termin war schon nicht mehr einzuhalten), sondern in erster Linie darum, dass für den Gast Verantwortung übernommen und er nicht seinem Schicksal überlassen wurde. Von einer Traumatisierung durch diesen Vorfall war auszugehen.

Wäre das Telefon nicht dauerhaft von den betreffenden Mitarbeiter*innen der Institution bewacht worden, die Geschäftsführung nicht im Haus gewesen oder hätte eine bestimmte Kontaktperson nicht zur rechten Zeit ihr Handy abgenommen, wäre alles verloren gewesen. Mit Konsequenzen alleinig für den Künstler aus Nigeria, der von einer *weißen* deutschen Institution zu einem im Fonds TURN der Kulturstiftung des Bundes geförderten Festival mit Künstler*innen vom afrikanischen Kontinent eingeladen worden war.

Folgende Fragen leiteten sich aus dieser Erfahrung für die Kunstinstitution in Frankfurt und folglich für uns alle ab: Wie umgehen mit einer Situation, in der behördlich ausgestellte Visa für den Schengen-Raum offenbar keine Gültigkeit mehr besitzen? Wie umgehen mit Struktur und Personal der eigenen Institution? Wie umgehen mit Geld und Fördertöpfen? Nicht zuletzt: mit Vertrauen und Verantwortung? Für ein international arbeitendes Theater mit diesbezüglichen Erwartungen seitens der Kulturpolitik heißt dies, dass die Arbeit nicht mehr so beschaulich und uneingeschränkt privilegiert daher kommt. Die Institution muss Vertrauen per Vorschuss parat haben, immer extra Geld bereithalten, das jederzeit irgendwo in die Welt verschickt werden kann, Tag und Nacht online und telefonisch erreichbar sein, es müssen schnelle Entscheidungen gefällt werden und dies ohne Rücksicht auf Abrechnungskriterien. Eine*n Künstler*in einzuladen muss immer heißen, uneingeschränkt für sie*ihn einzustehen. In den meisten Fällen muss eine Institution dafür finanziell sehr gut aufgestellt sein.

Das bedeutet in der Konsequenz Direktflüge an den Veranstaltungsort zu buchen, die fast immer viel zu teuer sind, die aber sicherstellen, dass die Institution den Gast auch empfangen oder ggfs. vor Ort leichter intervenieren kann. Anders als bei einer Zwischenlandung in einem Land mit einer Sprache, die das Team möglicherweise nicht ausreichend beherrscht. Der zu teure Flug entzieht sich jedoch der bisherigen Logik der Vergaberichtlinien öffentlicher Einrichtungen. Es ist weiterhin und speziell im Kontext oben aufgeführter Vorkomnisse zu erwarten, dass vermehrt Belege auftreten werden, die sich jeglicher Abrechnungskategorie entziehen.

All dies hat mit institutioneller Selbstverpflichtung zu tun. Gelder müssten anders verteilt, Prioritäten anders gesetzt werden. Dies schließt auch die konkrete Selbstbefragung und Reflexion institutioneller Praktiken und Strukturen ein. Kann der Plan von einem technischen Einrichtungstag, einem Probentag und mehreren Vorstellungen eingehalten werden oder müssen nicht mehr Zeit und Personal bereitgestellt werden, um sich um die Künstler*innen in angemessener Weise zu sorgen, ihnen Raum und Zeit für Akklimatisierung zu geben? Um es wirklich ernst zu meinen mit der Einladung und der Gastfreundschaft?

Dann müssten Künstler*innen bei rechtlichen Fragen betreut werden, nachts nach der Vorstellung nach Hause begleitet oder Taxis gerufen werden, die immer mehr kosten als der öffentliche Nahverkehr, in dem Künstler*innen, die nicht als herkunftsdeutsch oder normativ gelesen werden, oftmals Sexismus, Transphobie oder Rassismus mit häufig gewalttätigen Übergriffen ausgesetzt sind. Racial Profiling muss sich hier genauso entgegengestellt werden wie mitunter nicht nachvollziehbaren Geldforderungen der Polizei bei einer Kontrolle, die immer von der einladenden Institution hinterfragt und im Fall der Nichtabwendbarkeit übernommen werden müssen.

Die wie aus dem Boden schießenden „Projekte" *weißer* Institutionen zum Thema Migration haben Menschen mit Fluchterfahrung umarmt, aber oftmals völlig „vergessen", dass diese Menschen für ihre Arbeit bezahlt werden müssen. Diese Überlegungen schließen die Forderung mit ein, dass Kunstinstitutionen alle Künstler*innen fair bezahlen müssen. Für noch nicht lange in Deutschland lebende Menschen mit unsicherem Aufenthaltsstatus oder jene, die nicht viel dazuverdienen können, müssen andere Ideen gefunden werden. Diese von der Institution eingeladenen Menschen sind auf explizite Weise prekär und brauchen sicherlich mehr als eine faire Bezahlung.

Die Institution darf Menschen nicht denunzieren und muss auch nach Beendigung der offiziellen Zusammenarbeit für Geflüchtete oder Menschen, die in anderen Ländern leben, Sorge tragen. Briefe an Behörden zu schreiben und sich öffentlich für Künstler*innen einzusetzen sollte selbstverständlich sein. Strukturen der eigenen Institution bereitzustellen und bestimmte Fragen nicht zu stellen auch.
Jede*r ist willkommen.

Denn dann können wir uns fragen, was die Institution, die eigentlich ein Theater ist, noch sein kann: ein Zufluchtsort, ein Ort der Solidarität, der Auseinandersetzung, der kritischen Selbstreflexion – mit und jenseits der Kunst.

Kunstinstitutionen können exemplarische Arbeit leisten, oftmals sogar auf kurzem Weg. Mit Kunst können wir darüber nachdenken und bestenfalls konkret praktizieren, was gesellschaftlich bisher unmöglich scheint. In einer Gesellschaft, in der Migration immer als defizitär und anstrengend, stets als mühevoll und arbeitsintensiv angesehen wird, stehen sich die Strukturen oft selbst im Weg. Von einem Wandel durch Migration aber könnte die längst überfällige Reform deutscher Kulturinstitutionen und die gesamte Gesellschaft profitieren. Natürlich ist das Arbeit, aber eine schöne.

Ein Verbund Solidarischer Institutionen könnte ein Netzwerk mit Kontakten, konkret umzusetzenden Gebrauchsanweisungen und ein Handbuch bereithalten. Die totale Ahnungslosigkeit könnte überwunden und ein bereits zirkulierendes Wissen breitflächig und jederzeit zugreifbar zur Verfügung gestellt werden. Das macht in der Zusammenarbeit auch stärker. Und nochmals: Die Künstler*innen stehen dabei im Mittelpunkt.

Das Theater kann heute nicht einfach mehr nur Theater sein. So gesehen war es das in vielen Fällen auch nie. Ein Theater kann ein Vehikel dafür sein, Politik zu erproben und ganz konkrete Solidarität zu üben, die Signale und andere Praktiken in die Gesellschaft zurückspielt. Es liegt an uns, uns nicht einschüchtern zu lassen und mit der Arbeit loszulegen.

LITERATUR

● Mecheril, Paul (2014): „Was ist das X im Postmigrantischen?“ In: *sub\urban. Zeitschrift für kritische Stadtforschung*, Band 2 (3), S. 107–112.
● Nail, Thomas (2015): „Migrant Cosmopolitanism“ In: *Public Affairs Quarterly* Volume 29 (2), S. 187–199.

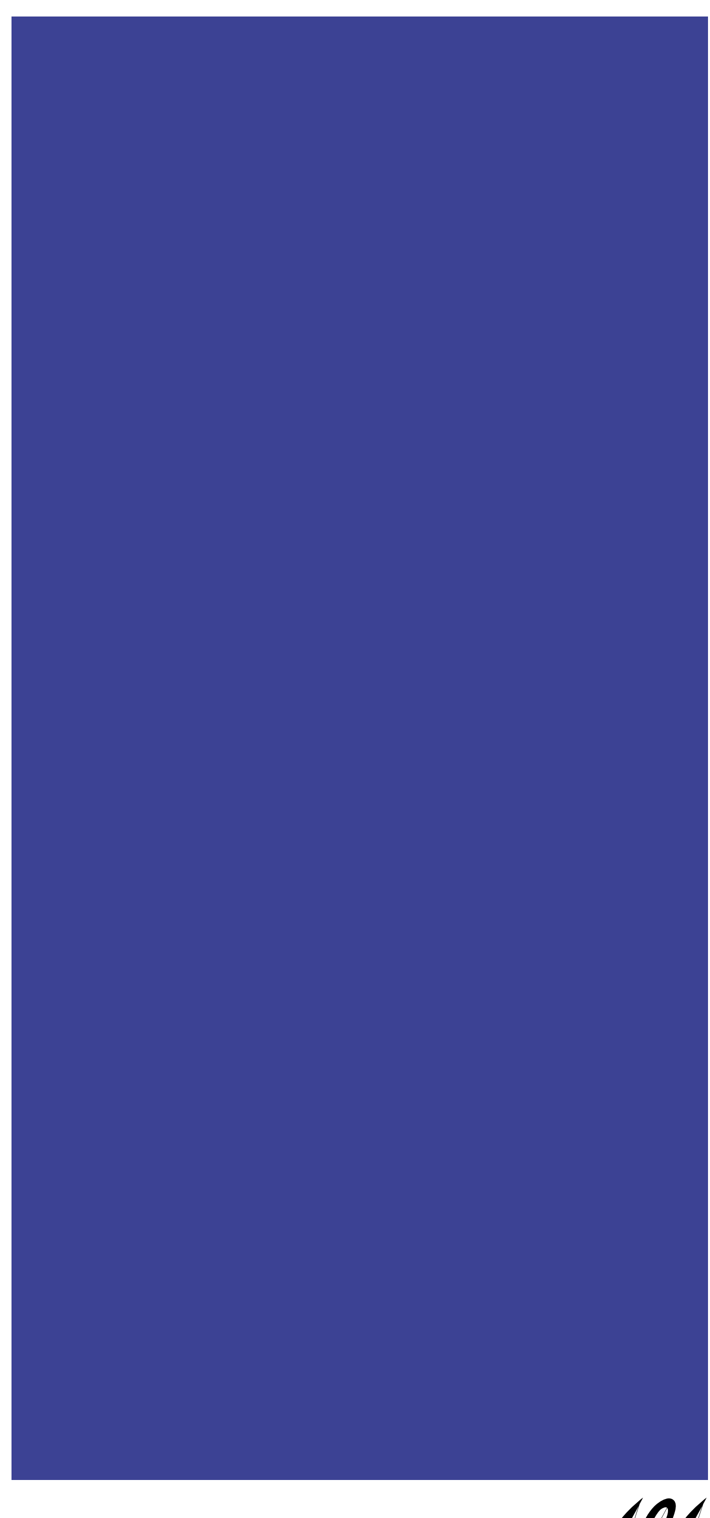


* in its pro-Black, pro-hoe, femme-centric, anti-academic, non-european, anti-colonial meaning

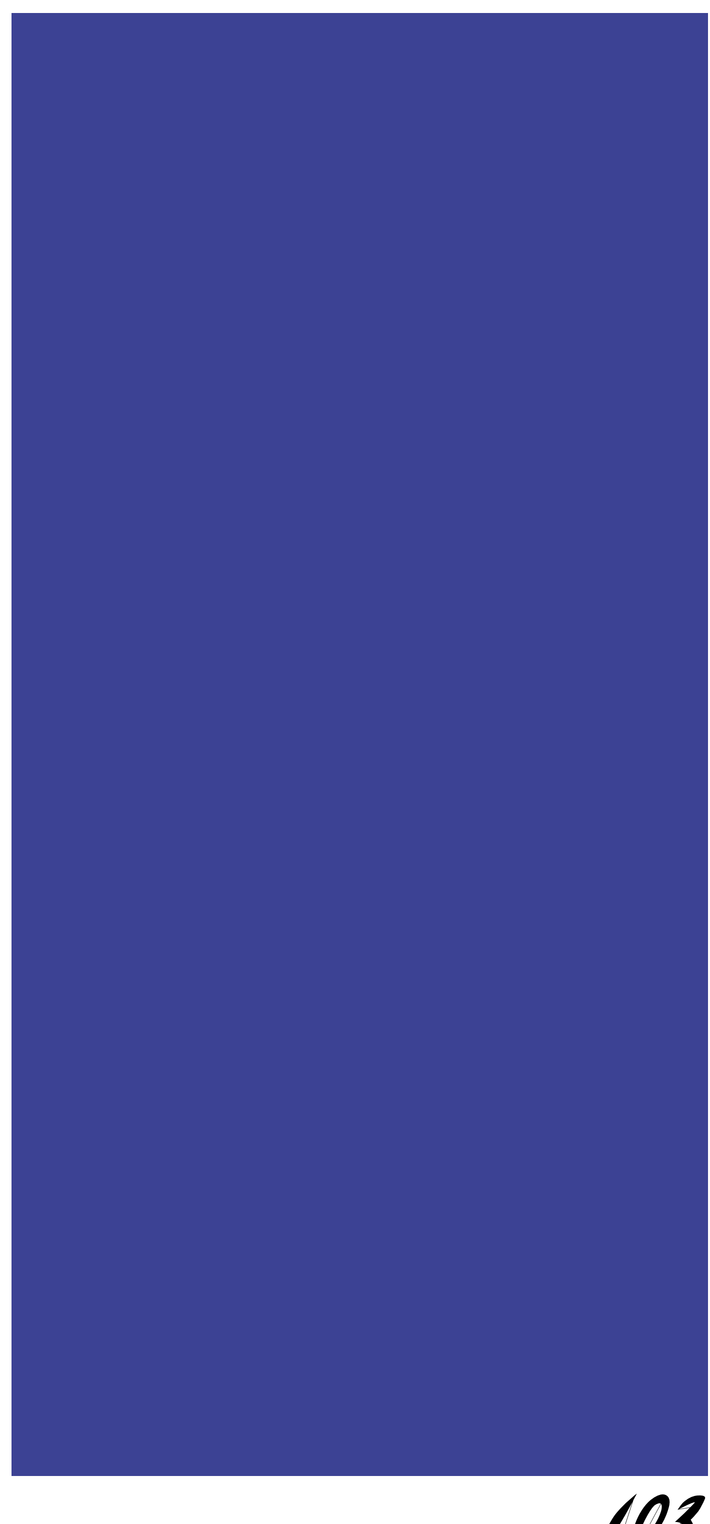
A WHITE INSTITUTION'S GUIDE FOR WELCOMING PEOPLE OF COLOR* AND THEIR AUDIENCES

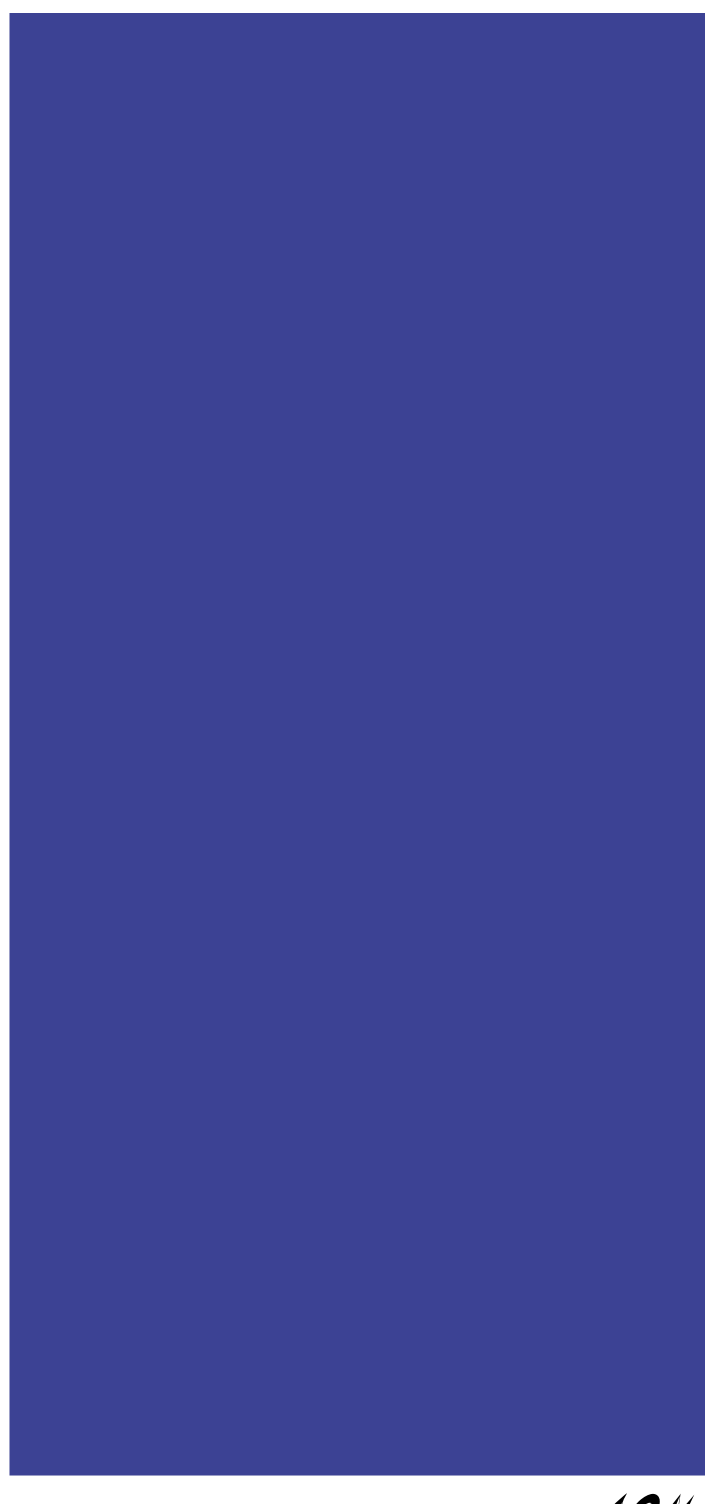


Fannie Sosa — A WHITE INSTITUTION'S
GUIDE FOR WELCOMING PEOPLE
OF COLOR* AND THEIR AUDIENCES

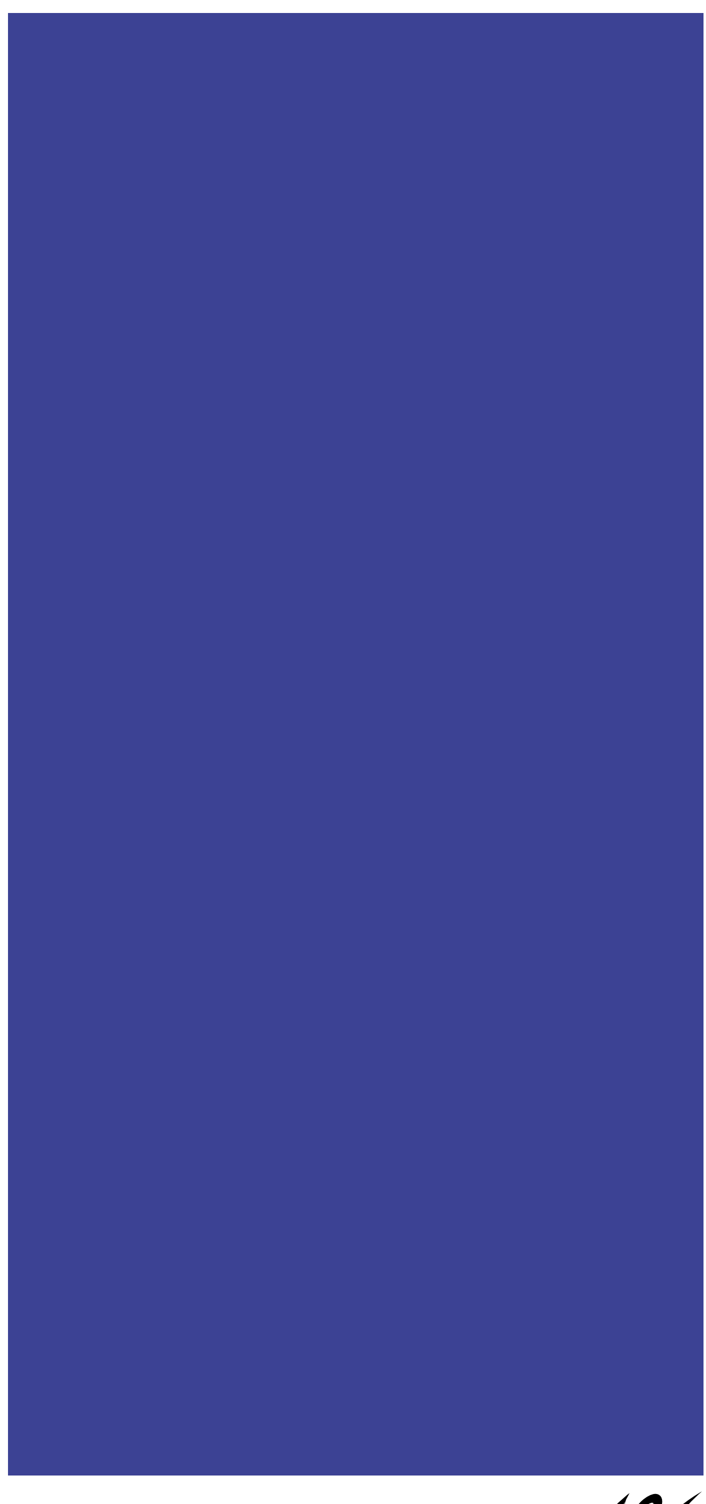


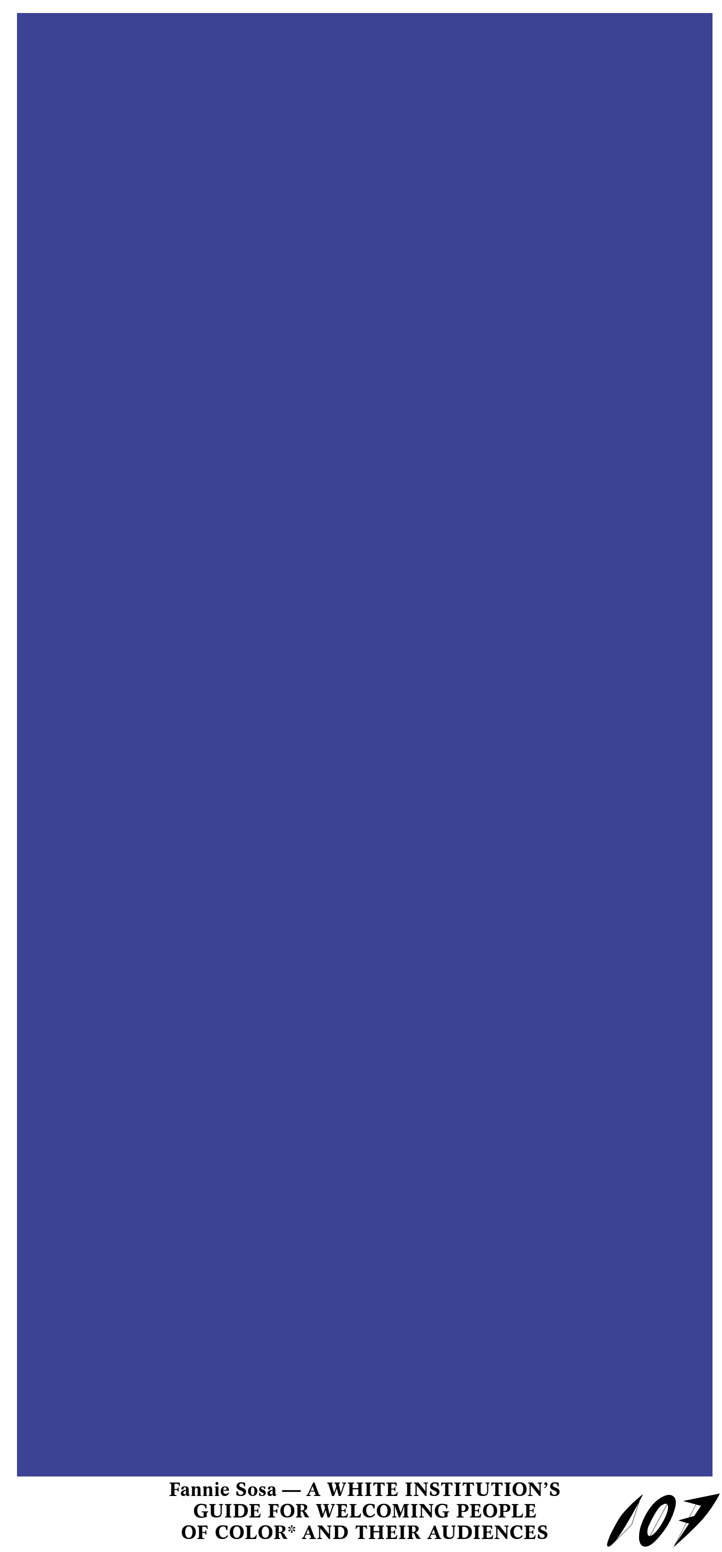












REPAIR / REPAR PART I; CULTUR INSTITUTIONS AR COLONIAL PROJE WHERE'S THE LI

NIV ACOSTA

ATIONS
AL
E
CTS,
E

I AM A YOUNG BLACK-FEMME TRANSSEXUAL 1ST GENERATION DOMINICAN NEW YORKER FROM AN IMPOVERISHED MIGRANT FAMILY. **I AM** NOW A RELATIVELY SUCCESSFUL INTERNATIONAL ARTIST AND ACTIVIST. **I WORK** WITH COMMUNITIES AND INSTITUTIONS TO PLANT SEEDS FOR OVERDUE PLATFORMS AND RELATIONSHIPS TO CENTER THE PEOPLE WHO ARE MOST ENDANGERED. **I AM** CONTINUOUSLY EXPLOITED BY WHITE-LED CULTURAL INSTITUTIONS FOR MY, PALATABLE TO THE WHITE GAZE, BLACK-CENTERED QUEER/MOVEMENT-BASED WORKS. **I DESERVE** FOR MY WORK TO NOT BE, FIGURATIVELY SPEAKING, CULTURALLY RAPED AND HAVE MY ANCESTRAL WEALTH/INHERITANCES PILLAGED. WHAT ARE CULTURAL INSTITUTIONS, ESPECIALLY THE ONES WHO, UNLIKE MANY, FUCK WITH ME AND MY PERSISTENT CLAPBACK, GOING TO DO ABOUT THIS?

THE REASONS WHY CULTURAL INSTITUTIONS ARE UNABLE TO HOLISTICALLY HOST MINE AND PEOPLE LIKE ME'S WORK ARE NOT MYTHICAL NOR MYSTIC. I WAKE UP TO EMAILS EVERYDAY TO FIND ENDANGERING CYCLES CONTINUE AND WOULD NOT BE CURVED WITHOUT MY EXPRESSED PAINED WORDS AND NUANCED KNOWLEDGE. ALSO KNOWN AS FREE INDENTURED LABOR. I RECENTLY SAT WITH A CURATOR

FOR THE 1ST-TIME MEETING TO FIND THAT THEY HAD AN ITCHING QUESTION… "DON'T YOU THINK PEOPLE OF COLOR SHOULD BE OFFERING FREE EDUCATION TO WHITE PEOPLE, I MEAN, HOW ELSE ARE WE GOING TO GET IT?". TO WHICH I SAID "IT IS YOUR EXPRESSED JOB AS THE LEADER OF A CULTURAL INSTITUTION TO RELENTLESSLY ATTEMPT TO GRASP THE 360 DEGREE PICTURE AND IF YOU WANT TO CONSULT PEOPLE OF COLOR YOU PAY THEM AS A CONSULTANT JUST LIKE YOU WOULD AN ARCHITECTURAL OR DESIGN CONSULTANT".

WHY DID I HAVE TO SAY THIS? DID THEIR QUESTION NOT MODEL A SETTLER COLONIAL ENTITLEMENT TO MY BLACK TRANS FEMME LABOR? I MEAN THE ENTITLEMENT OF WHAT THEY SAID SHOULD READ VOLUMES. TO BE CLEAR, THIS IS THE BEGINNING AND CERTAINLY NOT THE END OF HOW A COLONIAL PROJECT SUCH AS ART ORGS, MUSEUMS, THEATERS, ETC., ENDANGER MY MENTAL HEALTH AND THEREFORE THE HEALTH OF MY BLACK SELF AND MY BLACK COLLABORATORS. THIS EXAMPLE IS ONE OF THE LEAST HARMFUL I HAVE NAVIGATED WHILE IN CLOSED-DOOR MEETINGS WITH MOSTLY WHITE CIS DIRECTORS.

THINGS I HAVE SAID AT THESE EXCLUSIVE INSTITUTIONAL TABLES: "I EAT WHITE FAGGOTS LIKE YOU FOR BREAKFAST", "**I'M** ›LUCKY TO BE **HERE**‹ **?!**", "YOU NEED TO DO BETTER WHEN HOSTING BLACK TRANS-FEMME FOLK LIKE ME", "PLEASE REIMBURSE ME FOR THE TICKET I HAD TO PURCHASE MYSELF BECAUSE I MISSED MY TRAIN BECAUSE OF A LIFE-THREATENING TRANSPHOBIC ATTACK ON MY WAY HOME FROM WORKING AT YOUR INSTITUTION", "I'M NOT A DIVA, I NEED SAFE TRANSPORTATION", "ALL MY MUSIC IS ORIGINALLY COMPOSED, THE FUCK YOU THINK THIS IS?!", AND "YOUR INSTITUTIONAL PRACTICES ARE RACIST, IF YOU WANT MY ART, YOU WILL HAVE TO TAKE A STRUCTURAL RACISM PROFESSIONAL DEVELOPMENT COURSE WHERE WE INVITE THE PEOPLE MISSING FROM THIS DIALOG, AKA THE BLACK AND BROWN COMMUNITY LEADERS THAT HAVE/HAVE NOT BEEN THRIVING THANKS TO YOU", AMONG A FEW THINGS.

THE POINT IS **EVERYONE** IS EXPLOITING THE CULTURAL LEADERS WHO RESIST AND PROTEST WHILE BLACK AND FEMME, STRUCTURAL RACISM IS ONE OF THE MOST INSIDIOUSLY FATAL AND YET ARGUABLY "THE MOST ELUSIVE" TO THE WHITE GAZE, WHITE RUN/LEAD CULTURAL

INSTITUTIONS ARE A COLONIAL PROJECT/ STRUCTURALLY RACIST AND DO IMPACT THE LIVES OF MANY. THE PROOF IS IN THE PUDDING AS THEY SAY... WHO'S SAUCE IS THIS ANYWAY? THE RACIAL DISPARITIES FROM STAFF TO ARTIST PRESENTED ARE ALWAYS PALPABLE AND NOT AS MYSTICAL OR MYTHICAL AS THE WHITE INSTITUTION WOULD HAVE YOU BELIEVE. IF YOU'RE A DATA MONGER, THE REPORTS HAVE BEEN WRITTEN, DEVOS AND MELLON TO BE EXACT.

WHEN WE ASK FOR REPARATIONS IT SHOULD INCLUDE EVERYTHING FROM ECONOMIC TO ENERGETIC REPAIR.

I AM IMAGINING A WORLD WHERE MARGINAL PEOPLE'S REST/SLEEP/R.E.M CYCLES ARE PRIORITIZED. THERE ARE GREAT RACIAL DISPARITIES IN THE SLEEP OF RACIALIZED PEOPLES AND THOSE OF WHITE PEOPLES. I PROPOSE THAT WHITE-LED CULTURAL INSTITUTIONS ARE JUST AS CULPABLE IN EFFECTIVELY ENDANGERING AND DISPARAGING COMMUNITIES OF COLOR AS THE CLUB BOUNCERS OF THE WORLD'S IMAGINATION OR WHAT IS LEFT OF OUR PILLAGED IMAGINATIONS. CULTURAL INSTITUTIONS SHOULD BE INSTIGATING BETTER REST/SLEEP FOR THOSE WHO NEED IT MOST. HERE'S AN EXTENSIVE (NOT EXHAUSTIVE) LIST OF WHO'S REST NEEDS REPAIRING: INDIGENOUS COMMUNITIES, BLACK DISABLED, BLACK FEMME, BLACK TRANS WOMAN, BLACK IMMIGRANT, ARAB IMMIGRANT, MUSLIM IMMIGRANT, SINGLE BLACK PARENTS, YOUNG BLACK PRECARIOUS AND ALONE ARTISTS AND ACTIVISTS.

ON THE TOPIC OF PILLAGED IMAGINATIONS, DENZEL WASHINGTON PLAYED A COP 7 TIMES ON FILM. THE BLACK MALE COP IS THE WHITE SUPREMACIST DREAM. THIS DREAM IS TO WEAPONIZE OUR CHARACTER AND POLICE OUR PEOPLES BY PUTTING BLACK MEN IN UNIFORM AND PREDOMINANTLY INVESTING

POC NEIGHBORHOOD FUNDING INTO POLICING INSTEAD OF EMPOWERING. EARLIER IN MY CAREER I WAS OBSESSED WITH THE ARCHETYPE OF BLACK MASCULINITY. I WAS COMING INTO MY TRANS IDENTITY AS MORE MASC-CENTERED AND STRUGGLED TO WRAP MY BRAIN AROUND THE VIOLENT DEPICTIONS OF BLACK MASCULINE PEOPLE WHICH DENIED ME, AS I'M SURE MANY OTHERS, OF A POSITIVE REPRESENTATION OF BLACK MEN.

WHAT I MEAN BY POSITIVE IS DIVERSE AND INCLUSIVE OF QUEERNESS, FEMININITY AND GENDER NON-CONFORMANCE. IN THE FINAL INSTALLATION OF MY SERIES ENTITLED "I SHOT DENZEL" I WORKED WITH MY MOTHER AND VOGUING AS THE FINAL PUSH FOR GRASPING WHAT WAS EXCLUDING ME FROM THE JUMP... THE SUBSEQUENT OPPRESSION OF MY IMAGINATION. ONCE I SHOT HIM I COULD WALK AWAY WITHOUT REGRET. I HAD MADE AWAY WITH THE DISTORTED NATURE WITHIN THE POPULAR DEPICTIONS OF BLACK MALE-DOM. THE DEPICTIONS WHICH HAVE US ALL PANICKED AROUND BLACK MASCULINITY AND UNABLE TO SEE BEYOND THE MONOLITH.

OUR COLLECTIVE IMAGINATION OF BLACKNESS KILLS BLACK PEOPLE.

UNLIKE WHITE CIS-HETERO MEN I WAS BORN INTO A DEFICIT I WILL NEVER BE ABLE TO REPAY. THE DEFICIT WHICH DENIES ME FREE MOVEMENT AND ACCESS TO STANDARDS OF LIVING THAT I HAVE A RIGHT TO, SUCH AS STRUCTURES LIKE SAFE TRANSPORTATION, HEALTHCARE, EDUCATION, ETC., YET MORE IMPORTANTLY THE RIGHT TO BE SEEN AS THE EXPERT OF MY OWN EXPERIENCE. AS IN THE RIGHT TO BE BELIEVED IN THE STRUGGLES I, AND MANY OTHERS, FACE AS TRUE AND NOT AN OBSTRUCTION TO THE WHITE CIS-HETERO FICTION BY MERELY EXISTING IN A WORLD THAT REMOVES MY HUMANITY.

OUR REPARATION WILL NOT BE CHEAP, FURTHERMORE NOR WILL IT LINE PRODUCTION-BASED POCKETS. TO CENTER BLACK/INDIGENOUS REST, A DIRECT RESISTANCE TO CAPITALISM MUST

BE MADE. MONEY AND THE INSTITUTIONS WHICH CENTER IT WILL ALWAYS EXCLUDE AND PUNISH PEOPLE WHO CANNOT ACCESS IT, REMAINING KNOWN TO SUSTAIN STRUCTURAL RACISM.

LIKELY EVEN AFTER READING THIS TEXT YOU ARE STILL AT A LOSS FOR HOW TO STRUCTURE YOUR CONTRIBUTION TO REPAIRING BLACK & INDIGENOUS TIME, REST AND REJUVENATION. YOU CAN HIRE ME. YOU CAN ALSO EMAIL ME WITH QUESTIONS ONCE YOU'VE SENT MONEY TO ME THROUGH PAYPAL.ME/NIVACOSTA. IN FACT, IF YOU THINK READING THIS TEXT, ATTENDING A FEW WORKSHOPS AND OVERBURDENING THE FEW PEOPLE OF COLOR IN YOUR LIFE FOR FREE IS GOING TO BE ENOUGH YOU SEVERELY NEED TO CONTACT ME.

CRISIS IN THE GALLERY: CURATION AND THE PRAXIS OF JUSTICE

JAAMIL OLAWALE KOSOKO

The story is [...] we are still talking/thinking about diversity, inclusion, multiculturalism (conversations that started three or four decades ago) when we need conversations about cultural equity, cultural democracy, cultural justice.
We are still talking about a paradigm shift when, in reality, we are often engaged in (unspoken) power struggles. We are fighting a revolutionary struggle on two battlefronts with a two-edged sword: the need to build, support, sustain community-based/culturally-grounded/culturally-specific institutions on one hand; and opening up opportunities for board participation/employment opportunities in 'major/mainstream' organizations on the other.

Baraka Sele

Colonial Distortion

What does a radically inclusive curatorial practice look like? How does this practice become a lived experience that moves beyond the predominantly white cultural institutional frame? Throughout my travels in Europe, Canada, and the United States, I have consistently encountered a lack of supportive inclusionary cultural spaces for individuals who identify as trans*, queer, disabled, Black, indigenous, and/or people of color. Performance curators and audiences alike ask me the same question in regards to creating more inclusive spaces for people who exist outside the sphere of white cisgender hetero-normality and ability: how do we begin to break the border between art and culture to allow diverse audiences to feel more welcomed inside predominantly white spaces? In her blog post, *Policy Briefing: Towards a Decolonial Curatorial Practice*, the independent curator and educator Chandra Frank makes a case to broaden and decolonize modern curatorial practices by altering the current conventional predominantly white structural frames of curation:

> "A decolonial curatorial process is committed to undoing coloniality that is embedded in the existence of the Western museum space, and disrupts the power dynamics that lie beneath the development of exhibition making. This commitment creates an environment where the incorporation of alternative epistemologies becomes a core part of the politics of curation. That said, the application of this informed process requires the curator and the institution to contribute to the unearthing of hidden histories." (Frank 2015)

Before I discovered the language to identify my curatorial practice, I found the act of organizing performance, exhibition, and the humanities fascinating because of my consistent impulse to focus my thinking within Black study and artistic communities. My first job, as a teen usher, was at the Charles H. Wright Museum of African American History in Detroit, Michigan. For me, that museum was a place of refuge, mentorship,

employment, professional development, and community. It sparked my engagement in "conversations about cultural equity, cultural democracy, cultural justice" (Sele 2017). I understand my curatorial practice today because of the foundation I gained within those museum walls.

As I have grown to define it, curating is a practice that requires "unearthing" hidden histories to reveal social structures and creative practices through *oblique or slant* readings of modernity both inside and outside the cultural institution. Curating involves selecting, organizing, and presenting live works, objects, and ideas to realize the possibility for one's own imagination (and perhaps spark the imagination of others); curation shares embodied practices and resources to centralize new cultural production, and practice radically inclusive strategies that heal, induce care, and support multiple expressions of freedom for all people.

Unfortunately, due to embedded systems of coloniality, this curatorial ideology is not a standard practice. The concept of care as it pertains to curatorial practice simply cannot co-exist within this "perverted logic" (Fanon) of racialized institutionalized power. In *The Wretched of the Earth*, Frantz Fanon writes about the distortive effects of colonization:

"Colonialism is not satisfied merely with holding a people in its grip and emptying the native's brain of all form and content. By a kind of perverted logic, it turns to the past of the people, and distorts, disfigures and destroys it." (1963: 210)

With this understanding of the corrosive effects of colonization and the crisis located within institutions of the American project, I am left with a series of inescapable questions. How does care operate as an essential part of survivalist tactics and freedom strategies for diasporic people? How does predominant whiteness distort curatorial praxis? Are predominantly white institutions (PWIs) actually able to care for Black and other "minoritarian" (Muñoz 1999) people? How do we curate health in the wake of such overwhelming tribulation?

If alternative decolonial epistemologies are to become a core part of the politics of curating, practitioners within the field must be willing to wield a paradigm shift within their institutions (as they relate to education, activism, and the sustenance of culture).

A commitment to undoing colonial structures within curatorial practice must be a central goal for those in positions of power if we are ever to realize radically inclusive cultural spaces for *all* people.

Curation, when practiced with radical care at its foundation, is inevitably inclusionary and holds itself accountable for oversights and omissions. American scholar Nicole Martin speaks to this point in her essay *Rep'ing Blackness: Curating Performance as a Practice of Radical Care*, where she outlines a series of radical care attributes: "Radical care does not shy away from the unfamiliar. Radical care is unamused with ego and considers community the cornerstone of practice. Radical care is gracious, healing, and affirming" (Martin 2015: 56).

In my own independent curatorial projects such as *Black Male Revisited*: *Experimental Representations Through the Ephemeral Form* (2014), *legible/illegible: opening beyond the space of identities* (2015), *Imaging Justice for the Dark Divine* (2015), and, most recently, *The Blood Was On Their Shoulders* (2017), I have worked to institute these same strategies of collective care and inclusivity by centering the voices of women, queer, trans*, indigenous, and people of color (QTIPOC) artist-curators, allowing us, as an ensemble, to frame the curatorial rationale and presentation of these projects.

To create this inclusive curatorial ideology, hereby named Socio-Choreological Mapping (SCM), I draw from my academic performance studies in complexity theory and Emergent Improvisation (under the tutelage of Susan Sgorbati at Bennington College). I am also influenced by the concept of "choreology", coined in 1955 by dance theorist and mathematician Rudolf Benesh with dancer Joan Benesh – his wife – to notate movement systems in the body (cf. Kando 2016).

SCM is a framework for situating how people *move* together, document, communicate, and archive themselves in the world. Bridging the concepts of choreology (or the practice of movement study and notation) with Emergent Improvisation (dynamic, self-organizing systems operating in open-ended environments), I focus my research specifically inside a Black/ minoritarian social context to identify how QTIPOC

realize their own freedom strategies both within and outside of spaces that have been historically foreclosed to them.

Decentralization of a single stakeholder or leader and collaboration with members of the local community is fundamental to the curatorial ethics and inclusive application of SCM. It is critical because it allows the behaviors of Socio-Choreological Mapping to have the nuance, reverberation, and emergent complexity needed to empower any person seeking to participate within a shared goal or project. The versatility of decentralized systems allows multiple points of entry within the digital world, the physical world, and the psychic/theoretical world. A self-proclaimed activist can tweet, write, march in protest, create a mural or theatrical work, all as legitimate notated and/or archived personal forms of performed collective protest.

Clear examples of SCM ideological application can be found in trans-digital reality and social justice movements such as #BlackLivesMatter, #TransIsBeautiful and #GirlsLikeUs. These examples, when considered through the lens of performative movement actions created by Black and queer women of color, decentralize the voice of one single curator. In identifying Socio-Choreological Mapping as a conceptual framework for inclusivity, it has become clear that the role of the curator is deeply situated within the practice and sustainability of care (both for self and others). Some examples of projects that centralize care and serve as examples of how the model of SCM works successfully in partnership with various institutions include *The Gathering* (a project created by Camille A. Brown that has been held at New York Live Arts and Gibney Dance among other locations), *Dancing While Black* (a project created by Paloma McGregor that has collaborated with institution such as Bronx Academy of Arts and Dance and Brooklyn Arts Exchange), and *Dancing for Justice* (a project created by Brittany L. Williams with team members based in Trinidad & Tobago, Miami, Detroit, and DC). These curatorial projects encourage deep collaboration between institutions and artists/activists allowing new voices to enter the institutional frame and cause much needed disruption.



My goal in writing this paper – as artist, academic, and curator – is to implicate SCM as a curatorial framework considering care as a technology derived from centuries of documented and undocumented fugitive knowledge while providing case studies that highlight value systems that are integral to the SCM conceptual frame. I argue for SCM as a healthy alternative for the creation of radically inclusive care-giving within the dominant culture of the art world. I ask my readership to consider if we – as members of the cultural sector and global citizens invested in the resistance against white supremacy and coloniality – are actively committed to providing the socially engaged artist-activist with the sustained resources needed to continue creating the intersectionally collaborative socio-choreological maps "that when followed will liberate us" (hooks 2011).

Fugitive Survival

Before I knew who I was, my being was already rendered into a social construct that understands me to be non-human, invisible, illegible, criminal, disposable, trauma-stricken, policed, a thug, a nigger, a negro, colored, an incomprehensibly Black fugitive. But even as these labels mark my past and present, I choose how they obtain the power to mark my future. Black theory allows a space for infinite imaginative performance and psychic experience to occur. It allows escape, refusal, transgression, and practices of freedom to be felt and materialized in the body, transmitted into action through creative forms of expression and activism. As a Black artist-curator I am a remarkable expression of freedom and futurity risen from a stolen past. The practice of creating and curating live performance is deeply intertwined with the ability to dream limitlessly and, as a result, create the maps that can articulate the possibilities for a liberated society.

I like to imagine: what if my ancestors had not been colonized, reinvented, labeled, and rendered marginal? What if the diseased illusion of race had never become a preordained performance assigned to my body, and all bodies alike, for generations? What performance of self might I be able to engender had those before me been curated into a condition of freedom instead of enslavement?

Knowing loss is an epistemology located in my blood memory. My Black being came into existence within an American context where loss is an epigenetic system embedded in the DNA of how I have come to understand the performance of my identity. The strains trace back to my father's too frequent disappearing acts and sudden death. They take the shape of my 22-year-old brother who was murdered outside a 7-Eleven in Denver, Colorado. In the alcoholic tears and schizophrenic episodes that led to my mother's premature death at the age of 36. I know loss because my entire immediate family is dead, and so every day I live in the wake of that ultimate truth.

Blackness, "the extended movement of a specific upheaval, an ongoing irruption [...], a strain that pressures the assumption of the equivalence of personhood and subjectivity" (Moten 2003: 1) forces us to imagine new experimental ways of practicing joy "in the wake of loss" (Sharpe 2016) because one is never quite at ease in the world. Always forced to live on the edge, Black life is constantly in the throes of the avant-garde, always considering new imaginative methods of being because it is constantly negotiating the obstacle of being. From popular music to visual art to literature, Black people habitually conjure care, magic, medicinal potions, stories, and other anecdotes of Black joy and survival for the world to eventually consume and/or shun. Black artists are vital to the contemporary cultural discourse now more than ever before. The cultural production that we offer the public domain is integral to the healing of *all* people as we attempt to navigate through this turbulent atypical political moment in world history known as the Trump administration.

In bringing attention to the crisis in the gallery that plagues the art sector within the US and Western world cultures, I return to one of my leading questions for researching this idea of self-care as a curatorial practice. What can Black thought teach *all* people about living, being, and creating meaning in a world where "we were never meant to survive" (Lorde 1995)? The SCM concept is a framework I needed to locate because I had to develop a strategy for my own survival in the wake of immense loss; a strategy that might translate into various communities and creative practices. Learning how to exist inside this wake, how to do the work

of the wake (cf. Sharpe) allowed me to begin identifying SCM, and as a result, allowed me to find new meaning within my life's work as an artist-curator.

But for my Socio-Choreological Mapping concept to be applied successfully within the cultural institution, more inclusionary practices within the arts field must occur. A reorganized methodology surrounding the consistent and highly problematic implementation of "predominant whiteness" (Wethers 2015: 15) must transpire within the field before a dynamic socio-choreological map can be realized.

The statistics are not surprising. According to a 2017 report by the Museum Board Leadership, "93 percent of museum directors are white, as are 92.6 percent of board chairs and 89.3 percent of board members." But even with this crisis of non-inclusivity ever present, I believe most white people working in cultural institutions recognize the importance of diversity both within and outside of the art sector. The issue, in my opinion, goes far beyond the concept of "creating diversity" within predominantly white spaces.

While many enlightened white contemporary curators and artistic directors know the importance of incorporating Black and other minoritarian voices into their staffs, exhibitions, and performance planning, much of the art world is still managed under a structurally violent white supremacist's doctrine that ordains European aesthetics and creativity as the highest level of intellectual/conceptual rigor.

What I am arguing for is a revision in the way we care and support individuals who are QTIPOC once they arrive within the walls of the predominantly white institution. No matter the capacity (staff member, artist, audience, board member), I question if the modern American white institution is actually capable of delivering the kind of care and hospitality needed to sustain members of minoritarian communities who have been forced to work within spaces where the white gaze (and its corresponding micro-aggressions) are endured on a daily basis.

In response to this cultural erasure, many artists of color have created their own strategies and managed to become far less dependent on cultural institutions. The internet has changed the way visual and performance art is experienced. The mainstream distribution of the internet has allowed multiple artists a platform to challenge the structural racism within

the art field. Today, contemporary Black experimentalists can work online and/or in other audio-visual mediums to push their work towards greater public consumption, and in some cases, monetize their work without the backing of an established cultural institution. Digital platforms circumvent the institution as mediator, connecting the artist directly with public.

Experimental Black artists such as Juliana Huxtable, M. Lamar, IMMA, and Jacolby Satterwhite have created significant audiences for themselves online. Their hyper-afro-queer futuristic online personas situate them within an alternative, multi-layered mystique generating a dynamic digital following. These artists use their bodies – sometimes as sexual subjects, sometimes as radical racial metaphors – to bridge the gap between "high" and "low" art, pop and avant-garde, all the while connecting their work and ideas directly to audiences as a means to distribute their work to the public regardless of gallery or venue representation.

When so many lives are hanging by a thread, I am forced to consider the role of radical care and decoloniality even more closely. What is the connection between curation and larger societal issues? How do artists of color curate spaces, environments, and communities that are brave enough to bring to light the sociopolitical issues of the contemporary moment? It is the role of curators and artists to concern themselves with these questions. As cultural citizens, I believe it is our duty to respond to these circumstances. Most curators and artists of color have a deep knowing and practice of this. Whereas many of those operating within white dominant culture, who have positioned themselves under the cloak of whiteness and neoliberalism, are just becoming 'woke' to the urgency of the matter now that many of their civil rights are also in danger. Arguably, it may be the historical lack of social engagement, political investment, and the delusion of national socio-economic progression among white curators and cultural producers in positions of power within most institutions throughout the US and the Western world that landed us in this crisis of monotonous curatorial praxis and vague cultural understanding in the first place.

In a time when financial and educational resources in the arts are universally scarce, if contemporary institutions are to remain

embedded in the criticality of current artistic concerns, then they must be in constant discourse with artists, producers, and curators who are on the horizon, self-taught, outsider, minority, and independent. Now more than ever before, individuals are in control of their experiences, carefully curating the cultural content which they ordain as most important to their lives (as displayed most concretely by social media), and so the role of the art institution of the future is to create more spaces for this kind of experiential, innovative, horizontal interaction to take place without judgment, prejudice, and highbrow critique. Because "the master's tools will never dismantle the master's house" (Lorde [1984] 2007: 110), in order to implement the real work of diversity, inclusion, and radical care, cultural hubs must meet Black and Brown people with new inclusive strategies that center their needs and concerns. Institutions must be willing to work with and alongside communities of color to create programming that speak specifically to the concerns of those communities. The tools and frameworks used to support the work of socially engaged artists need to be just as multilayered, dynamic, and radical as the work itself.

Hand over your old tools and allow those who exist on the outskirts to enter into the center! Watch and listen! Curators and presenters can no longer use passé systems to support work and make hires if their institutions are to remain vital for decades into the future. The American cultural infrastructure has spent hundreds of years mastering barriers that facilitate non-inclusion and segregation to locate, intrigue, and attract white, wealthy prospects. Now it is time to devote the same amount of energy to centralize the "dark divine" (hooks 2011) and gain the trust and attention of disabled communities, QTIPOC communities and the like, allowing them the cultural equity, support, and care they deserve!

LITERATURE

● American Alliance of Museums (2017): *Museum Board Leadership 2017. A National Report.*

● URL: http://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2018/01/eyizzp-download-the-report.pdf [20.04.2018].

● Fanon, Frantz (1963): *The Wretched of the Earth.* New York: Grove Press.

● Frank, Chandra (2015): "Policy Briefing: Towards a Decolonial Curatorial Practice." In: *Discover Society.* http://discoversociety.org/2015/06/03/policy-briefing-towards-a-decolonial-curatorial-practice/ [20.04.2018]

● hooks, bell (2011): "Lorde: The Imagination of Justice." In: *I Am Your Sister: Collected and Unpublished Writings of Audre Lorde,* edited by Rudolph P. Byrd, Johnnetta Betsch Cole, and Beverly Guy-Sheftall. Oxford, New York: Oxford University Press.

● Kando, Juliette (2016): "What Is Choreology?" In: *Owlcation*. URL: https://owlcation.com/humanities/what-is-choreology [20.04.2018].

● Lorde, Audre (1995): "A Litany for Survival." In: *The Black Unicorn: Poems*. W. W. Norton & Company.

● Lorde, Audre (2007): "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House." In: *Sister Outsider: Essays and Speeches.* Reprint, Trumansburg, NY: Crossing Press.

● Martin, Nicole L. (2015): "Rep'ing Blackness: Curating Performance as a Practice of Radical Care." In: *Configurations in Motion: Performance Curation and Communities of Color*, 54–57. Published in conjunction with SLIPPAGE: Performance|Culture|Technology at Duke University.

● Moten, Fred (2003): *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. University of Minnesota Press.

● Muñoz, José Esteban (1999): *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

● Peskin, Eva (2016): "The Radical Pleasure of Convening: Jaamil Olawale Kosoko & Anonymous Bodies'—'Imaging Justice for the Dark Divine' and beyond." In: *Culturebot*. URL: http://www.culturebot.org/2016/01/25217/the-radical-pleasure-of-convening-jaamil-olawale-kosoko-anonymous-bodies-imaging-justice-for-the-dark-divine-and-beyond/ [20.04.2018].

● Sele, Baraka (2017): *A Black Paper: Revolution/Resilience/Race*. Electronic Newsletter.

● Sharpe, Christina (2016): *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham, NC: Duke University Press.

● Wethers, Marýa (2015): "Thinking from Within." In *Configurations in Motion: Performance Curation and Communities of Color*, 15–19. Published in conjunction with SLIPPAGE: Performance|Culture|Technology at Duke University.

● Williams, Brittany L. (2017): "Open Call And Response To Art And Cultural-Art Organizations To Step Up And Push Back." In: *Dancing for Justice*, 24 January. URL: http://us14.campaign-archive1.com/?u=7ed600a5b9d644a5a8ec54030&id=1f712014d6 [20.04.2018].

Reflecting experiences of working with white-dominated, publicly-funded institutions in the UK

Sutapa Biswas, Harold Offeh, Nephertiti Schandorf

The Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt approached me in 2017 to invite me to write about my relationship and involvements with white-dominated institutions in the UK. While I've had many experiences, I thought it would be useful to put my own experience into context by inviting other artists to reflect on their experiences too. Two people accepted my invitation. Artist Sutapa Biswas and independent curator Nephertiti Schandorf. Both of them have been extremely generous in sharing accounts of their experiences, advice for fellow artists and provocations for institutions. I would like to thank them for their honesty and openness. I hope our contributions can stimulate more discussion and provide insight and support to other artists.

Harold Offeh, November 2017

Through the Back Door. Entering and Encountering White Art Institutions

by Harold Offeh

As a Black artist who has been practising for over 20 years, I have had many encounters with white-dominated institutions. The nature of structural and institutional power makes this a given in the UK. I could easily speak at length to the conditions and encounters artists of colour have to face in relation to institutional power. These experiences are shaped by the conditions and terms with which one engages with these institutions. Just to be clear, I want to speak to some of my experiences of publicly-funded UK institutions. This obviously excludes experiences with other private institutions, and I do not claim to speak for all artists of colour in the UK. However, I feel it's important to address these cultural institutions and their practices, the nature of their public funding and the recent demands of governmental public policy. These policy agendas claim to diversify artists and audiences and have shaped the conditions of encounter that I and other artists of colour have experienced. While I've had good and bad experiences across the sector, I feel these overarching institutional agendas have shaped some invitations and opportunities.

It is generally accepted that there is still a need for greater representation of artists of colour or BAME (Black, Asian, minority ethnic) artists and audiences in UK galleries and museums. The Arts Council England is the main governmental arts agency (together with equivalent agencies in Scotland, Wales and Northern Ireland) that fund arts institutions in the UK. It has over successive years launched many initiatives to diversify the arts sector. These range from the current initiative, called *A Case for Diversity* to previous programmes such as *Decibel* which supported individual artists, including me, with large financial awards, but little media exposure. These programmes create a specific context whereby state-funded galleries need to show they are working with Black, Asian and ethnic minority artists and audiences. Inherently, these spaces are white-dominated and therefore a visible but unacknowledged colonial binary is set up. White power needs black labour!

Across my career, my encounters with white-dominated institutions has been shaped by the hierarchical sub-divisions of galleries and museums. Working with either curatorial or education/learning departments at different, but sometimes the same institutions. There has been a traditional top-down structure in the interplay between these two divisions in galleries. Normally, curatorial departments deal with and provide the thrust of programming. Selecting artists, putting together exhibitions and framing discourse in the service of contemporary culture, art history and, of course, the art market. The education department's role has traditionally been to interpret and mediate the curatorial programme for specific audiences, school kids, families, the poor etc. A dual shift occurred in the 1990s. The rise of institutional critiques, developed by artists like Hans Haacke, Andrea Fraser and Fred Wilson together with the curatorial turn to relational aesthetics began to destabilize and challenge some of these hierarchies.

In my experience, there was certainly an emphasis placed on the educational departments of museums to fulfil the diversity agenda. Working with Black, Asian and ethnic minority artists would allow institutions to show an engagement with diverse artists with the added benefit of bringing in diverse audiences. In fairness, I have to acknowledge the honesty and integrity of some of the mainly white, female learning and educational curators who have a commitment and genuine belief in engaging audiences and supporting a diversity of art practice. My problem is that existing structures allowed curatorial and collection departments to get away without a committed or structural investment in supporting BAME artists. In the 1990s, the YBA (Young British Artists) phenomenon whitewashed the UK art scene. Writer Eddie Chambers gives a good overview of this period in his book, *Black Artists in British Art: A History since the 1950s* (Chambers 2014).

Noticeable figures like Chris Ofili, Steve McQueen and Yinka Shonibare managed to exist outside or parallel to the YBA narrative of British Art, but they seemed to be the exception. Perhaps in response to this white canonical history artists like Sonia Boyce, Susan Pui San Lok and curator Paul Goodwin are part of a larger team who have set up a three-year research project: *Black Artists and Modernism.* Its stated aims are:

"For several centuries Britain has introduced some of the most important art and artists to the world. Despite this rich history, the art history of the nation's own black artists (a term that exceeds the limitations of race to encompass political and cultural solidarity) remains under-recognised nationally and internationally. *The Black Artists and Modernism* project promises to correct these various omissions." (Boyce et al)

There is often a palpable difference in status between the artists who get to work with the educational department and those working with curatorial departments at the same institution. Artists in educational contexts tend to be women and artists of colour, which further highlights the difference. Recent statistical evidence is hard to source, however a 2003 study indicated that 85% of gallery educators were women and 94% were white (Garret 2004: 3). In a published discussion to mark its 25th anniversary, Felicity Allen, the former director of *engage: The National Association for Gallery Education* in the UK, highlighted that "gallery education was, and still is, a profession populated mostly by women" (Raney 2015: 7).

What can also be just as frustrating, is that the work produced in the context of education programmes can be more complex, challenging or allow for innovative methodologies and outcomes. However, a lack of critical discourse, by this I mean writing, publications, peer reviews, symposia etc. often means this work operates in a vacuum and lacks the cultural capital afforded to the works produced within a curatorial context.

I can speak to two specific experiences I have had. *The Mothership Collective* was a project I developed in response to an invitation from South London Gallery to programme a series of public workshops in August 2006. One of the clear parameters of the project was that the project had to engage a diversity of audiences and it had to fill the traditional art graveyard period of August. I jumped at the opportunity to work in the space and in response, I developed a curatorial approach. *The Mothership Collective* involved 20 artists being invited to devise one-day workshops with audiences that would result in a month-long programme.

I managed to incorporate a short exhibition period to display the results of the workshops. It was a hugely rewarding experience, well supported by the gallery and hugely helped to develop my practice. But its limited exposure and framing as an educational project, with a lack of press, reviews, marketing etc. meant the project didn't exist in conversation with anything else. I had a similar experience with the Tate Learning project *RadioCity* in 2016. The project was developed in collaboration with artist Marion Harrison and curators from Tate's early years and families team. The academic Dr Judith Stewart sums up the situation well, she perceives "a divide between exhibiting artists and participatory artists. Participatory artists, who show the gallery's inclusiveness and bring in funding, often feel invisible and marginalised, both because of their positioning in education programmes, and because a higher value seems to be placed on certain types of audience" (Raney 2015: 12).

I am citing these examples not out of bitterness. These experiences are symptomatic of a failure of institutions to recognise, support and promote the creative production they are commissioning across all areas of the institution. There are sometimes good reasons for this, one might take into consideration the ethics of working with vulnerable groups for example. But more often, it is because education departments models of success are determined by: numbers of "hard to reach" groups who engage or sheer numbers of participants or the perceived social benefits. Here, social capital is the currency. You could argue, that is a great thing, which it is. But this social capital often negates the cultural capital and investment in artists, and that often means women and artists of colour in this context. There are some good examples in the UK that counter this narrative. The Showroom Gallery in London under director Emily Pethick has an integrated programme with no division between curatorial and learning departments. And more recently even Tate has developed a more cross-programming approach. But implementation and innovation is very patchy and inconsistent across the arts sector in the UK. Integrated or cross departmental programming presents a challenge to the power of exhibition curators and the ability to be gatekeepers and tastemakers.

We have to recognise that artists of colour have over time been continuously invited into white-dominated publicly-funded spaces through the back door of educational departments. I personally believe this back door is often a more interesting entrance. A new generation of artists have been able to transition from learning to curatorial exhibition spaces – UK artists like Larry Achiampong and Evan Ifekoya are amazing testaments to that. But this still masks structural inequalities and the lack of representation of people of colour in curatorial and senior management positions. Once again, the tiresome task of calling this out falls upon people of colour. We need new models and innovative approaches that challenge the present institutional paradigms. Both working within and externally to existing structures, the calling of institutions to account must continue.

What advice would you give to artists of colour working with white-dominated, publicly-funded institutions?

- Be strategic in the long-term and develop day to day tactics.
- Build alliances both inside and outside institutions.
- Instrumentalise the institution.
- Recognise that artists also learn in education and learning departments.

A provocation in the form of a word or short phrase or question for white-dominated, publicly-funded institutions?

- Every publicly-funded gallery should document and archive their learning and education programmes. Create platforms to disseminate the knowledge that is produced across the institution.



Reflections of Working as an Artist with Museums and Art Galleries in the UK by Comparison with those Based in the States, and in Canada

by Sutapa Biswas

My experience as an artist of professionally exhibiting within the context of museums and galleries for over 30 years has been varied. By and large, it has been a positive experience, perhaps in part because I have been selective in working with curators whose work I respect and who by and large have been respectful of my practice and considerate in how they treat living artists. Nevertheless, it has not always been so positive. I think, however, it is difficult to generalise because to an extent my experiences were often determined by the extent to which a curator or curatorial team have been supportive or even dedicated to the thematic interests of my works, or rather to underlying discourses of the exhibition in question that my works were included in. Often, the dynamics may also be conditioned by the extent to which a director of a particular museum or its governing board of directors were themselves invested in the kinds of questions the exhibition raised.

By way of comparison, I would like to consider two examples of working within two major historic museums and art galleries. The first is the Art Gallery of Ontario (AGO), which at the time of my collaboration was the second largest municipal art gallery and museum in Canada. The second is Tate Britain (UK). They present interesting examples because both collaborations were initiated by education programmes department in the respective museums.

At the AGO, its then curator and head of programmes, Dr Judith Mastai, directly approached me in 2000 to discuss the possibility of my undertaking a project in collaboration with her at the AGO, the dimensions and ambitions of which she remained open to and made clear she would support

me with to the best of her ability. This was in fact the second occasion on which I had collaborated with Judith – having designed and successfully delivered an ambitious project developed by me in collaboration with Judith over a period of almost twelve months, ten years previously, when she was working in the Education Department of an important museum and gallery in Vancouver – the Vancouver Art Gallery. For purposes of this article, I am going to focus on the AGO. What was interesting to me was the appreciation and Judith's engagement with my artistic practice, but additionally her understanding and support of the broader context of my approach to thinking about art and its function within a pedagogic context.

Judith effectively invited me to the AGO, to explore its archives, its collections, its histories. Furthermore, even though she herself was very aware of the strained and hierarchical nuances that can exist between the curatorial staff within large municipal institutions and those who work within the Educational Programmes (Judith was also a recognised member of the AGO's curatorial team), she worked hard to ensure that importantly, as a visiting artist, I was given access to the curatorial team, who were hugely supportive of the curatorial project I was to devise and spearhead. The exhibition I curated was titled *Private Thoughts / Public Moments* and involved my mentoring a group of younger South Asian women artists to create new works (albeit on a restricted budget) within the Historic Galleries of the AGO. It was the first project of its kind at the AGO, and in its realisation, Judith and I worked closely in conducting dozens of studio visits with local artists from a range of backgrounds, who were subsequently invited to submit proposals for a site-specific work at the AGO. Of all the proposals submitted, the most interesting responses happened to be from women artists from the South Asian diaspora. This further prompted a liaison with a Toronto-based South Asian arts organisation called SAVAC (one of whom was an intern at the AGO during the second stage of the project) and who also in the latter stages of my curating the site-specific exhibition were able to support my project as well as the selected artists whom I mentored.



In brief, the short and long term results of mounting this exhibition were manifold. It resulted in giving access to the historic archives to a group of young artists who had never previously experienced such luxuries. It introduced them to the context of histories of the works within the Historic Galleries at the AGO. It gave them access to working closely with the AGO's conservation team. It gave them access to curatorial and educational staff and support from both these teams. It inspired these young artists to believe that they had a claim in that institution, and inspired them to subsequently develop ambitious art projects of a pedagogic nature within other communities and frameworks in Toronto and elsewhere. My curatorial project *Private Thoughts / Public Moments* was launched in 2000 and was beautifully installed and extremely well received. Additionally, Judith ensured that my own artwork and place as an artist was not forgotten or excluded from the broader curatorial and exhibition programme at the AGO, and my own work was exhibited within one of the main contemporary art gallery spaces at the AGO, thereby recognising my own position as a professional artist within the structure of the project as a whole.

In 2014/15, a proposal for a new commission and artwork titled *Flights of Passage* was selected through peer review to be hosted at Tate Britain as part of a larger ambitious project titled *RadioCity 2014/15*. A collaboration between Tate's Early Learning Educational Programme, curated by the artists Harold Offeh and Marion Harrison, it invited a number of artists to be Artist in Residence during which time they developed an art work that incorporated sound to be broadcast on Resonance Radio 104FM and installed within Tate.

My work for this project, *Flights of Passage,* was two-fold in that I created an immersive installation within Tate's allotted space. Hung from a number of make-shift washing lines that criss-crossed the room from left to right were a multitude of saris (a garment traditionally worn by South Asian women, though not exclusively) that I borrowed from my immediate family, and extended family and friends. The borrowed saris ranged from antiques to more contemporary pieces – richly embroidered saris for special occasions as well as those more for everyday use. The fabrics within the saris also charted another kind of story, in that most

originated from different geographical regions of the Indian subcontinent, each sari telling its own story. Not only about its owner – but a story about the history of trade through textiles in India. Suspended in the space and swaying slightly in the breeze within the room, the overall structure created an eerie, yet comforting space for the viewing public as they walked through the installation and space. Within this space was a soundtrack compiled from conversations with members of the public who were invited to bring to the space (and talk about) an object that was of significance for them. These recorded narratives were each arranged taxonomically against a different letter of the English alphabet. This work continues a thematic interest as an artist that I have explored since 1984, which is my engagement with spatial stories and the everyday, seemingly inconsequential events that are reminders of the human condition.

I observed that on some level, the whole ambitious nature of this exciting project collaboration between Tate's Educational Early Learning Team, the artist Harold Offeh and Resonance Radio, seemed by and large to be overlooked by Tate's curatorial staff. The relationship between these respective teams, unlike at the AGO, were more remote and far more hierarchical. This was, I felt, surprising since it struck me that the very essence of *RadioCity 2014/15* was to create new pedagogic platforms for learning and shaping ideas between the artistic curatorial programme and the education department.

Perhaps something worth noting is that one of the members of public who participated in my particular project *Flights of Passage* (2015), contributing a moving oral narrative that was woven into to the structure of my sound component of this installation, was herself at the time a doctoral student of art history (*SOAS*). She was recently appointed as one of Tate's curatorial team, so in that sense it is interesting to me what the newer generations of Tate curatorial staff might potentially bring by way of changes to Tate's broader programmes in a curatorial context, as well as within the educational programme. Hopefully, there will be less hierarchy and more dialogue and collaborations.

In my professional view as an artist and educationalist, *RadioCity 2014/15* was a fantastically imaginative and beautiful project that will have had short and long-term impact on all those members of the public who encountered it. How do I know this? Well, I'm still in contact with many of those individuals who visited and/or participated by contributing their own oral narratives to the work I made whilst Artist in Residence at Tate Britain as part of *RadioCity 2014/15*. What a shame that so few of Tate's curatorial staff came by at the time to witness its impact on audiences who visited.

What advice would you give to artists of colour working with white-dominated, publicly-funded institutions?

- Know your worth.
- Establish what the parameters of a project might be and what facilities or materials will be made available to you in order for you to realise the outcome you hope to achieve to the best of your ability. Be open to learning and to discovering new things you never anticipated during the process of working with the institution – otherwise what's the point?
- Present a clear historical basis for the nature of your practise and work. By doing so you will push the expectations of the institution.
- Build alliances both within and outside the institutions. Support artists of colour and don't be complicit in the erasure of histories of struggles of POC, feminist and LGBT artists by an institution.
- Don't be afraid to disagree and simultaneously remain open to learning from those around you. Remain dedicated to broadening the spectrum of discourses that can affect change within these institutions over time in regards to questions of race, gender, class and sexuality.
- It helps to have a good sense of humour.
- If you have a genuine question or query, don't be afraid to ask for clarification.
- Enjoy your project. Know when to say no.

A provocation in the form of a word or short phrase or question for white-dominated, publicly-funded institutions?

- Enough time has passed since colonial histories first erased our voices. Wouldn't you agree that it is time we worked together in changing this?

The Nigredo Period (Reflecting on Time in an Ivory Tower)

by Nephertiti Schandorf

My experience of working with publicly-funded institutions began by way of an opportunity. A curator from one of the regional (non-London based) art galleries attended as a guest lecturer on my undergraduate course. It was with them that I volunteered as curatorial assistant while studying. The gallery had a strong focus on international art and provided the opportunity to support the installation and research of major exhibitions of artists of the African and South Asian diaspora. This was a deeply fulfilling two years of professional and creative development that gave me insight into the glorious Rube Goldberg machine that is exhibition making.

At the suggestion and encouragement from the curator and university faculty, I applied for an MA at a prestigious London university. Between accepting the place and enrolment, the head of programme had changed. Between the end of my first year and return one year later (after the death of my father) the head of programme and academic staff had changed once more. Over the course of three years, the programme had gone from having an international cohort to one that was majority white, affluent and European. This was also reflected in the change of teaching staff. It was during the year of my return that I experienced what Griselda Pollock referred to as the vicious antagonism between student and teacher.

My dissertation was based on the formation of creative networks of the Afro-Caribbean diaspora and how these groups negotiated institutions by way of government policy, art school and publicly-funded arts institutions. I had been fortunate enough to interview and speak frankly with highly influential black British artists and theorists whose careers had spanned decades. The research presented uncomfortable figures pertaining to the experiences and outcomes for students

and academic staff of the Afro-Asian diasporas. The dissertation critiqued the university for the lack of representation amongst senior/academic staff as well as another major institution for *diversity* programming and relationships with contemporary diasporic art practitioners. The feedback received became immensely personal; one of the grading tutors found the essay "depressing" (in the current colloquial, *show me the lie*) and they made reference to their parents being good people. Essentially, the personal, political and cultural struggles of generations of artists and practitioners led back to a person who had centred themselves by way of their own hurt feelings.

For the MA final show, there was immense tension between the programme and elements of the project, which culminated with veiled threats made to our future careers as curators. It was in this environment that the kyriarchies based in class and potential future cultural currency played out. After this experience of working with highly institutionalised curators the idea of working in a national gallery or art museum became anathema. By the time I had graduated, I believed that, due to a lack of institutional self-reflexivity, the major art school and art institution was the place where the zeitgeist went to die. By the time of presentation to the public by the establishment, cultural moments had been reformed and stripped of frisson and risk. Demographics had been considered, proposals made, assessments submitted, texts edited by committee and ambitions aligned with the corporate brand.

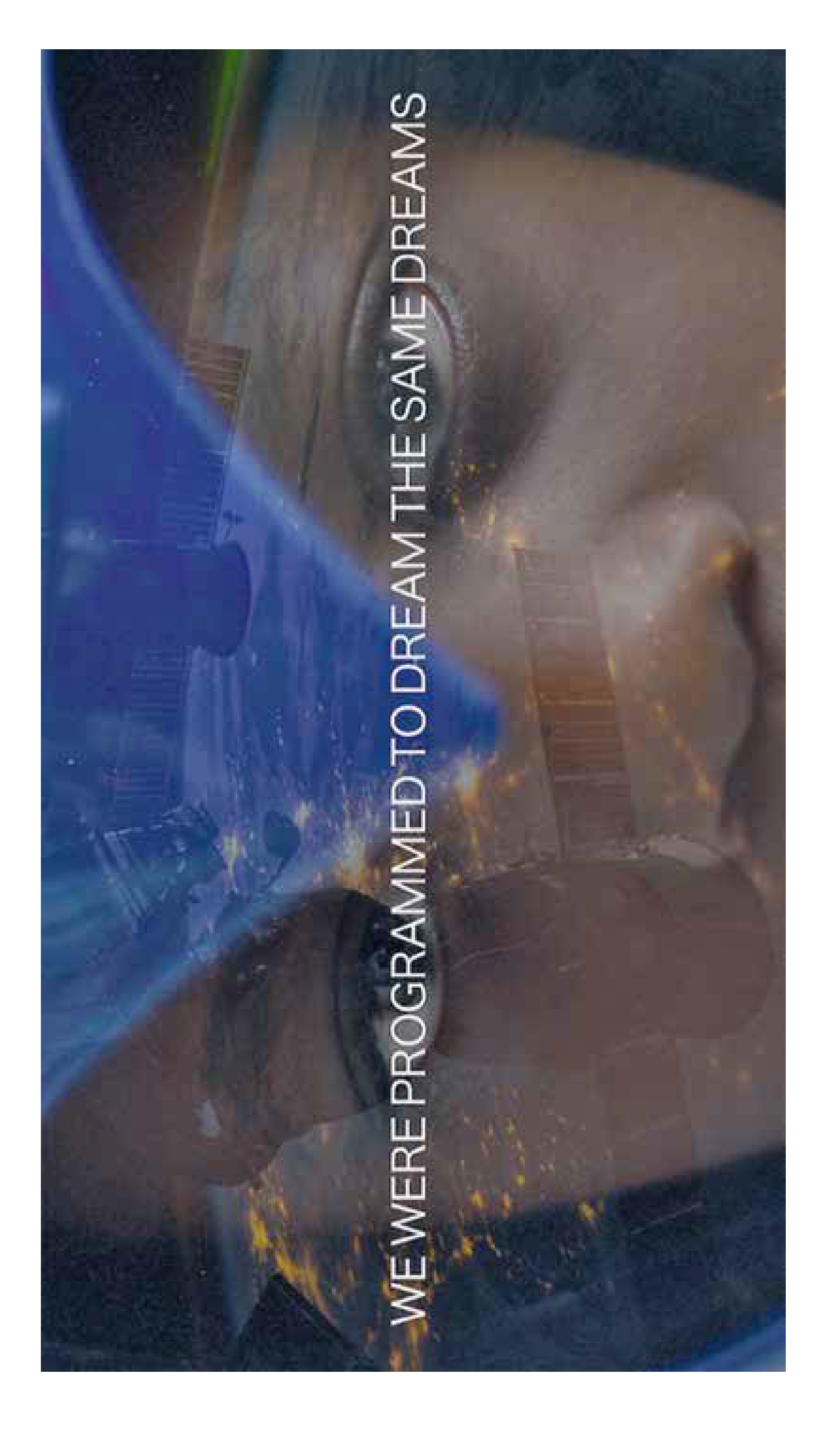
Although I am less doe-eyed and perhaps battle weary from exposure to the machinations of certain elements of the prestigious art school, the challenges presented benefits and a shift in perspective. I no longer aspired to be on the "inside" of a major public gallery. The question now is how will the institution assert cultural authority over the vibrant and rhizomatic art ecologies formed of diasporic artists and theorists that have developed beyond institutional reach? Networks and publics have formed away from the traditional centralised structures of large institutions. As these institutions seek to diversify their audiences (and funding streams) they must negotiate with groups of practitioners who

have thrived through necessity without them. The Internet has made possible the flourishing of aesthetic and cultural movements without passing through the filters of establishment gatekeepers. Examples are groups such as UK-based Black Blossoms and Bun/Babylon, who work to amplify the voices and professional potentials of black female practitioners, or the WhatsApp and Facebook messenger groups of artists and peers that are dedicated to providing insulation, opportunities and support networks.

Since graduating, I have worked in partnership with Somerset House, Tate, Jerwood Visual Arts and the Hayward Gallery. Large publicly-funded institutions are in possession of resources and talent that will influence future cultural archives. The teams I have collaborated with since graduation have been dynamic and supportive. My sanity is preserved by dipping into these institutions while maintaining a cordial distance – this may or may not be a sustainable strategy. There is still a conscious decision to avoid diversity programming while balancing visibility and career viability – not just for myself but also for my peers. From speaking with those who came through the times of the Gulbenkian Foundation attempting to deal with "the black problem" in 1973 (Araeen), Naseem Khan's *The Arts Britain Ignores: The Arts of Ethnic Minorities in Britain* (1976) and the "Battle of Brixton" (1981) it would be disingenuous to say that we as black professionals functioning in institutions experience the very same hostilities, but there is still much that needs to be addressed and changed in terms of meaningful representation within programming, staffing and collections.

What advice would you give to artists of colour working with white-dominated, publicly-funded institutions?

- Know your value and worth (remuneration and cultural).
- Ask questions and engage with the various departments that form the institution.
- Push for what you want. The chances are, if the institution can support an idea, they will.
- Avoid reacting and take time to respond if you are presented with a negative or disappointing situation from the institution.


WE WERE PROGRAMMED TO DREAM THE SAME DREAMS

● Don’t be seduced by the offer of showing during Black History Month.
● Research the institution’s programming: Are you being positioned as an artist, an entertainer or educator? Has the institution shown commitment to developing diverse audiences and supporting various types of artists and their practice?

A provocation in the form of a word or short phrase or question for white-dominated, publicly-funded institutions?
● Show me the lie.

LITERATURE

●Araeen, Rasheed (2010): “Ethnic Minorities, Multi-culturalism and the Celebration of the Postcolonial Other.” In: Appignanesi, Richard (Ed.): *Beyond Cultural Diversity: The Case for Creativity.* London: Third Text Publications.
● Boyce, Sonia et al.: *Black Artists and Modernism.* URL: http://www.blackartistsmodernism.co.uk/about/ [02.02.2018]
●Chambers, Eddie (2014): *Black Artists in British Art. A History from the 1950s to the Present.* New York: I.B. Tauris.
●Garrett, Holly (2004): *Diversifying the Gallery Education Workforce. Research Phase Two.* London: Engage.
● Khan, Naseem (1976): *The Arts Britain Ignores: The Arts of Ethnic Minorities in Britain.* London: Community Relations Commission.
● Raney, Karen (2015): “Editor’s Introduction.” In: *engage* 35: 6-14.

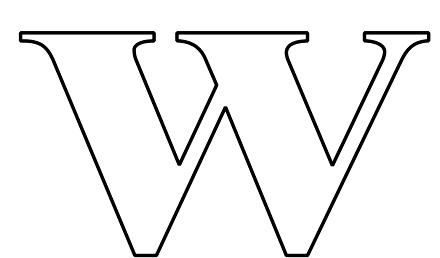




154

LOTTE ARNDT

EINE SCHWELLE BEWOHNEN



enn wir eine Schwelle überschreiten, überqueren wir eine angenommene oder reale Grenze. Wir befinden uns auf der einen oder auf der anderen Seite, sind drinnen oder draußen. Wir gehören dazu oder sind ausgeschlossen. Wir geraten in einander widersprechende Alternativen. Die Schwelle, die überschritten wird, erscheint wie ein strukturierendes Element, das nicht berührt werden muss, um zu trennen. Sie kann zu einer Grenze werden, die den Übergang unmöglich macht – die Schwelle, die zu hoch ist, zu einschüchternd, um sie zu überschreiten, zu bestimmt durch offizielle oder inoffizielle Zugangscodes, staatliche Papiere, hoheitlich bestimmte Zugehörigkeiten – eine Grenze, die verwehrt, zurückhält, zurückdrängt, trennt.

Würden wir die Schwelle jedoch bewohnen, so erschiene sie bis ins Unendliche teilbar. Unaufhörlich würde sie sich verschieben, sich an den vernähten Rändern zersetzen, die, gleich einer gestrichelten Linie, beweglich und wandelbar sind. Unablässig würde sie die Übergänge vervielfachen, die sich in dem Moment, da sie sich abzeichnen, schon wieder auflösen. Sie wird nie ein beständiges, stabiles Fundament hervorbringen, sondern als ein opakes Gebiet ohne Gewissheiten erscheinen, das bisweilen in tausend schillernde Teile zersplittert.

Dieser Text lädt dazu ein, zu einem kuratorischen Projekt zurückzukehren, das ich im Herbst 2016 im Pariser Kunstraum Villa Vassilieff orchestriert habe. Es bestand darin, die Frage des Beheimatet-Seins von einem konkreten Ort aus zu untersuchen. Dafür haben wir zwei Bereiche zusammengebracht, die zunächst nur entfernt miteinander zu tun zu haben scheinen: einige Ideen für den Umgang mit patrimonialisierten Objekten in Museen, in erster Linie ethnografischen und naturkundlichen Exponaten, und das Grundbedürfnis zu wohnen im weitesten Sinne, als Conditio sine qua non für soziale Wesen, in jener Gesellschaft teilzuhaben, in der sie leben.

Diese Gegenüberstellung nimmt eine fundamentale Ungleichheit zum Ausgangspunkt: Während es derzeit zahlreichen Menschen unmöglich ist, in Sicherheit zu leben, prekäre bis lebensbedrohliche Verhältnisse in den wettbewerbsorientierten neoliberalen Ökonomien zunehmen, mörderische Grenzregime, repressive Nationalstaatspolitiken, deregulierte

Umweltbedingungen und bewaffnete Konflikte die Lebensbedingungen vieler Menschen bestimmen, sind Museen in der Lage, geschützte Räume zu schaffen, in denen die Objekte, die sie beherbergen, gehegt und gepflegt werden. Ausstellungen in Museen profitieren heute von einer privilegierten Situation: Ein drastisches Beispiel ist der scharfe Gegensatz, der sichtbar wurde, als im Sommer 2015 in den Straßen von Paris tausende Geflüchtete von den französischen Autoritäten mit Schlagstöcken, Wasserwerfern und Tränengas drangsaliert und vertrieben wurden. Zur gleichen Zeit begab sich der damalige Präsident François Hollande persönlich in die Depots des Louvre, um die Evakuierung der Kunstwerke sicherzustellen, die vom steigenden Pegelstand der Seine bedroht waren.

Die Entstehung des Museums als öffentlicher Ort, der sich der Bildung aller Bürger*innen und der Kanonisierung einer kollektiven Geschichtsschreibung verschreibt, fällt zeitlich mit der Französischen Revolution zusammen. Sie ist eng mit den Versprechen des republikanischen Universalismus verbunden, und diese Gründungsideologie soll noch heute den sozialen Zusammenhalt der französischen Gesellschaft garantieren: ein Versprechen, mit dem gerade der Museumsbetrieb nicht selten bricht. So wurden zahlreiche Exponate in Kontexten akquiriert, die von starken Machtasymmetrien geprägt waren, wie dem Kolonialismus. Während die Objekte dem kulturellen Erbe Frankreichs einverleibt wurden, werden viele Angehörige ihrer Herkunftsgesellschaften hingegen illegalisiert, kriminalisiert und aus dem französischen Staatsgebiet abgeschoben. Völlig im Widerspruch zu ihrem öffentlichen Kulturauftrag haben sich Museen zudem mehr und mehr darauf spezialisiert, ihre Ausstellungen zu vermarkten, um Tourist*innen-Ströme durch ihre Einrichtungen zu leiten. Im Zuge dieser Entwicklung werden die Sammlungen als eventisierte Kulturstätten in ökonomische Ressourcen verwandelt, die im Wettlauf der Metropolen um das Interesse des zahlenden Publikums zum Einsatz kommen.

Zeitgleich werden die politischen Versprechen aus dem 18. Jahrhundert in der heute politisch, wirtschaftlich und kulturell zunehmend polarisierten Gesellschaft auf den Prüfstand gestellt. Der republikanische Universalismus und seine Institutionen

geraten immer öfter in Verdacht, weniger zur Überwindung sozialer Ungleichheit beizutragen, als diese vielmehr zu verschleiern. Wenn Exponate in eben jenem Kontext in die Sammlungen integriert und zu unantastbarem Kulturerbe erklärt werden, wie müsste dann eine Sammlung beschaffen sein, die mit Blick auf eine Gesellschaft gedacht wird, in der eine Kultur der Offenheit, der Transformation, des Zusammenlebens, des Schutzes und der gegenseitigen Sorge überwiegt?

Verbindungen von der Villa Vassilieff her denken

In diesem Projekt haben wir versucht, ortsspezifisch zu arbeiten, was eine Herausforderung war, denn heute ist die Gegend um Montparnasse im Pariser Süden sehr bürgerlich und fern von jenem Bohème-Leben, das die Stadt- und Kunstgeschichte für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts beschreibt. Damals war die heutige Villa Vassilieff das Atelier der Künstlerin Marie Vassilieff und Schauplatz der Zusammenkünfte der Avantgarde, einschließlich ihrer primitivistischen Strömungen (vgl. Richard 2016; Archer Straw 2000; von Lintig, Pinther, Wendl 2006; Gikandi 2006). Vassilieff partizipierte mit ihrer Malerei aktiv am Kubismus und war mit ihren Skulpturen und vor allem ihren Puppen an der Neuinterpretation handwerklicher und volkstümlicher Formen durch die Modernisten beteiligt (vgl. Gonnard, Lebovici 2007). Von der Villa ausgehend kann man auf dieser Grundlage eine Verbindung zum Musée du Trocadéro (dem ethnografischen Museum von Paris, gegründet 1882) herstellen, das ab 1937 zum Musée de l'Homme wurde.

Diese Institution mit seiner komplexen und widersprüchlichen Geschichte verwahrt zahlreiche Objekte, die zu Kolonialzeiten oft unter asymmetrischen Bedingungen angeeignet wurden – so die 3500 Exponate, die in Folge der Dakar-Dschibuti-Mission 1931–1933 nach Frankreich gebracht wurden und die lediglich den bekanntesten Teil darstellen. Zugleich galt die Einrichtung als Multiplikatorin einer universalistischen Auffassung der Menschheit und als solche den rassistischen Theorien der 1930er Jahre entgegengestellt – jedoch

nicht ohne sich in einem elaborierten kulturellen Differentialismus zu üben.[1] Spuren dieses Denkens sind heute allerorten in den Räumen des Musée de l'Homme zu sehen. So unterteilt sich die Dauerausstellung seit seiner Wiedereröffnung im Jahr 2015 in drei Kapitel, die einem berühmten Gemälde von Paul Gauguin entlehnt sind, das zwischen 1897 und 1898 auf Tahiti entstanden ist: *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* (Wo kommen wir her? Was sind wir? Wo gehen wir hin?). Auf Gauguin, seine erotisierte und projektive Idee der Südsee und den kolonialen Kontext, der seine Pazifik-Aufenthalte ermöglichte, wird nirgends hingewiesen. Exotismus bewohnt die Museumsräume wie ein schweigender Dauergast.

Ein Jahrhundert nach der primitivistischen Euphorie werden ethnografische Exponate weiterhin in repräsentativer oder ästhetisierender Perspektive ausgestellt – auch wenn der Großteil in den Depots verbleibt, wo die Objekte mit Insektiziden und anderen Konservierungsmitteln gegen den Verfall bewahrt werden.[2] Im System der Patrimonialisierung erlangen Ausstellungsobjekte in französischen Sammlungen einen Status der Unveräußerlichkeit. Die Institutionen, in deren Besitz die Objekte sind, sind juristisch gesehen die Eigentümerinnen, denen die Interpretation und Verfügung über die Artefakte obliegt. Diese Kontrolle ist umso problematischer, wenn es sich um kulturell „sensible Sammlungen" handelt. Nach Britta Lange sind das solche Sammlungen, die einen sensiblen Umgang erfordern, weil es „Menschen außerhalb der Museen und Sammlungen gibt, die davon betroffen sein können, etwa Nachfahren oder Rechtsnachfolger*innen, sensibel auch im Sinne des englischen ‚sensitive', das empfindsam, fühlend bedeutet" (Lange 2011: 18). Die Sammlungen können liminale Objekte enthalten, die auf der Schwelle von Subjekt und Objekt verortet sind: menschliche Überreste oder ausgestopfte Tiere, die eine besondere Behandlung, die Erforschung ihrer Provenienz und eventuell Beisetzung oder Restitution erfordern. Sensibel sind aber vor allem die „Umstände ihrer Beschaffung und Herstellung [...]: Sensible

1 Diese Sammlungen befinden sich heute zu unterschiedlichen Teilen im Musée du quai Branly, im Mucem — Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée und im neuen Musée de l'Homme. Ein Teil der anthropometrischen Sammlungen verbleibt im Muséum national d'Histoire naturelle.
2 Siehe das Video *Forms of Absence* (2014) von Kapwani Kiwanga sowie Deliss 2016.

Objekte gelangen meist nicht unter Zustimmung der Betroffenen in Museen, sondern wurden gestohlen, erpresst, unfair erhandelt, im Geheimen ausgegraben und abtransportiert“ (a.a.O.: 19). Zentral an der Idee der sensiblen Sammlung ist, nicht so sehr auf die materiellen Charakteristika der Objekte als vielmehr auf die Umstände des Sammelns hinzuweisen. So kann auch ein Medium wie ein Tonsample sensibel sein, beispielsweise wenn es der Träger einer Stimmaufnahme ist, die ohne Zustimmung oder unter Zwang entstand.

Nachdem es in den vergangenen Jahren nur in Einzelfällen Restitutionen gab und eine internationale Konferenz im Jahr 2008 am Musée du quai Branly kaum nennenswerte Veränderungen in der Praxis der Konservierung und Ausstellung menschlicher und tierischer Überreste in französischen Museen brachte, begannen in den vergangenen Jahren einige Initiativen, den Status Quo in Frage zu stellen. So fordert etwa die Republik Benin derzeit vernehmlich die Rückgabe eines Teils der Kulturgüter, die aus ihrem Staatsgebiet stammen, und leitete damit einen Paradigmenwechsel den letzten Jahrzehnten gegenüber ein (Royer 2016). Der Schriftsteller und Journalist Brahim Senouci prangert den Verbleib einer Reihe Schädel algerischer Kämpfer im Musée de l’Homme an, die in der Schlacht von Zaatcha 1849 im Widerstand gegen die Kolonialisierung durch die Franzosen enthauptet wurden (Moussaoui 2016). Eine Wissenschaftlerin in Casablanca forscht zu den Schädeln von Madagassen, die sich im Pariser Muséum national d’Histoire naturelle befinden (Boyer-Rossol 2016). Und es werden kritische Stimmen gegen die neue Dauerausstellung im Musée de l’Homme laut, die in einer großen Installation Gipsabgüsse der Gesichter von Personen zeigt, die im Rahmen rassistischer Forschung des 19. und 20. Jahrhunderts entstanden sind (vgl. Schlanger 2016; Vayron 2016). Überraschend verkündete der französische Staatspräsident Emmanuel Macron im diplomatischen Alleingang im November 2017 auf Staatsreise in Ouagadougou, dass es untragbar sei, dass sich der Großteil der klassischen afrikanischen Kulturgüter außerhalb des afrikanischen Kontinents befinde (Dagen 2017). Welche Konsequenzen diese einseitige Erklärung haben wird, ist noch nicht abzusehen.

Eine kuratorische Residenz in einem Zentrum für zeitgenössische Kunst kann in diese problematischen musealen Praktiken nicht unmittelbar eingreifen. Im Gegenteil hat man es schnell mit einem institutionellen Gefüge zu tun, in dem Kultureinrichtungen in der gleichen Stadt sehr viel Vorsicht walten lassen, bevor sie sich zu den Praktiken anderer Institutionen öffentlich positionieren. Es stellte sich also die Frage, in welchem Maße eine Residenz zu einem Ort des Experimentierens werden kann, an dem sich neue Praktiken herausbilden können oder zumindest Ideen diskutiert und getestet werden können. Der Struktur dieser Residenz entsprechend, haben wir dies in zwei Schritten unternommen.

Der erste bestand aus einem mehrteiligen Programm im Winter 2016, das die Ausstellungspraxis des Musée de l'Homme und des Musée du quai Branly zunächst kritisch in Augenschein nahm und die Räume der Villa Vassilieff dazu nutzte, diese mit alternativen Konzepten und Möglichkeiten zu kontrastieren, die vor allem aus der künstlerischen Praxis kommen. Wir arbeiteten mit dem Netzwerk Cinema (Réseau cinéma)[3], einer Struktur, in der Studierende aus sieben Kunsthochschulen zwei Jahre lang gemeinsam, aber dezentral daran arbeiten, wie Film als Medium gedacht werden kann, das die verdinglichende und objektzentrierte Tendenz der ethnografischen Museen unterläuft. Zu der großen Versammlung der Studierenden des Netzwerks luden wir den Museumsanthropologen Benoît de l'Estoile[4] ein, um die Geschichte und Schichten der Museen vor Ort mit uns aufzurollen. Wir wählten leichtes technisches Gerät, kleine Kameras und Tonrekorder, und operierten als fünfzigköpfige Gruppe mit einem mobilen Verstärker für die Sprecher*innen, der es erlaubte, den Ton im Raum zirkulieren zu lassen. Als große Gruppe erregten wir so Aufmerksamkeit, konnten aber nicht wegen fehlender Drehgenehmigungen oder Ähnlichem an unserer kommentierten Visite gehindert werden – genau die niedrigschwellige Reibung, die wir für diesen ersten Besuch erzeugen wollten. Später diskutierten wir in der Villa Vassilieff künstlerische Strategien, mit denen in den vergangenen Jahrzehnten ethnografische

3 www.leslaboratoires.org/en/projet/reseau-cinema
4 Benoît de l'Estoile ist Autor von mehreren zentralen Texten zur Geschichte und Kritik ethnografischer Museen. Siehe: de l'Estoile 2007 und 2015.
5 Vortrag und Diskussion *Présences Inquiètes/Beunruhigende Präsenzen*, Villa Vassilief, am 3. November 2016.

Museen in Unruhe gebracht wurden: Arbeiten von Fred Wilson, Lothar Baumgarten, Lisl Ponger, Trinh T. Minh-ha, Coco Fusco, Mathieu K. Abonnenc und Kapwani Kiwanga kamen zur Diskussion.[5]

Während die Studierenden mit diesen Debattenelementen zurück in die verschiedenen Städte fuhren, lief in der Villa das Programm in den folgenden Wochen weiter. Die Leitfrage blieb dabei, in Anlehnung an die Formulierung der Wiener Theoretikerin Nora Sternfeld im Band *Gegen den Stand der Dinge*: „Wenn das Museum also ein Ort voller versteinerter Konflikte ist, wie küssen wir sie und wie küssen sie uns wach?" (Sternfeld 2016: 33). In dieser Frage ist eine Anspielung auf ein Märchen enthalten, also auf eine Form des Erzählens. Tatsächlich ist die Frage der Narrativität, wie wir die Dinge im Museum verstehen und wie wir über sie sprechen beziehungsweise sie im Film bearbeiten, ein zentraler Bestandteil des Projekts.

Als wenige Wochen später abermals Künstler*innen und Wissenschaftler*innen in der Villa zusammenkamen, gehörte es zu den Grundelementen der vorgestellten Projekte, die festen Rollen aufzubrechen. So sprach der Wissenschaftler und Kurator David Dibosa aus London über seine Erfahrung als Schauspieler in Wendelien van Oldenborghs Zwei-Kanal-Installation *La Javanaise* (2012). Die niederländische Künstlerin dreht im Tropenmuseum in Amsterdam entlang des Motivs der Waxprint-Stoffe, die von einer niederländischen Firma produziert, hauptsächlich in Westafrika vermarktet und getragen und in Indonesien hergestellt werden. Ebenso wie die Stoffe aus einer globalen Produktionskette hervorgehen, in der die Karten zwischen den einzelnen Akteur*innen keineswegs gleich verteilt sind, sind die Bilder beständig in Bewegung. Sie teilen die gleiche Tonspur, während auf der Bildebene halbimprovisierte Dialoge über Mode und Markt stattfinden, Schubladen mit Stoffsamples geöffnet und inspiziert werden und die ehernen Hallen des Museums immer nur in Ausschnitten zu erahnen sind. Diese Bilder durchquert David Dibosa, der wie in einem Versteckspiel jedes Mal den Rahmen verlässt, sobald die Kamera ihn dingfest machen will, der sich also der Objektifizierung entzieht und dabei gleichzeitig der Kamera die Bewegung vorgibt.

Auch die Künstlerin Kerstin Stoll und die Kulturwissenschaftlerin Britta Lange bearbeiteten ihre Positionen in der Diskursproduktion. Nach mehreren ausführlichen Studien zu Lebendgipsabgüssen von Personen in kolonialen Kontexten (Lange 2013) entschieden sie sich, das Verfahren des Gipsabgusses im Detail zu untersuchen. Britta Lange wurde abgeformt, Kerstin Stoll dokumentierte den Vorgang künstlerisch und der Leiter der Berliner Gipsformerei Thomas Schelper begleitete das Projekt praktisch (Berner, Lange, Stoll et al. 2016) Hierbei ging es nicht darum, den Gewaltcharakter einer Abformung ohne Einverständnis der Person im kolonialen Kontext simulieren zu wollen. Vielmehr galt es, den Vorgang in seiner Materialität und seinen Etappen zu verstehen. Während in der neuen Dauerausstellung des Musée de l'Homme Dutzende Gipsmoulagen aus rassistischer Forschung gezeigt werden, entschieden sich Lange und Stoll die Bilder weitgehend dem Voyeurismus zu entziehen und eher über die Zerbrechlichkeit und Verletzlichkeit zu sprechen, die sowohl in der Situation der Abformung von Gesicht und Körper entsteht als auch in der Gespenstigkeit, dem eigenen Körper als Abguss zu begegnen.

In diesem ersten öffentlichen Teil des Projekts wurden also Ansätze zusammengebracht, die es erlauben, die Situation der Pariser Ausstellung im Musée de l'Homme zu problematisieren und einen unhinterfragten Status Quo mit kontextsensiblen Zugängen zu konfrontieren, welche die Machtasymmetrien, die im Museum am Werke sind, zum Ausgangspunkt nehmen. Die Kritik ist hier gerade deshalb möglich, weil sie nicht von der diskutierten Institution abhängig oder eingehegt ist. Zugleich liegt darin aber auch ihre Schwäche, denn obgleich sie sehr weitreichend koloniale Kontinuitäten und dominanzkulturelle Hegemonien beschreiben kann, ist ihr Hebel zu deren Veränderung beitragen zu können, sehr gering. Sie kann letztlich nur auf einen langsamen Lernprozess setzen, in dem die stetige Wiederholung von Forderungen (wie jener, die rassistischen Repräsentationen nicht in den Museen fortzuschreiben, die Hoheit über die Interpretation der Objekte nicht in kleinen, professionellen Gruppen zu monopolisieren und die Institutionen für ihre Sammlungen und ihre Geschichte Verantwortung tragen



zu lassen, auch im Sinn der Einrichtung von Stellen für Provenienzforschung, der Begleitung von Rückgaben, bzw. dem Richten von vergangenem Unrecht (Spivak 2008) in der Gegenwart) oder symbolische Interventionen mit der Zeit das Kräftefeld verschieben werden.

Von Reziprozität und Hospitalität, vom Scheitern und Gelingen

Der zweite Teil des Projekts betraf die Institution Kunstzentrum direkter. Es ging hier darum, die Praxis der Villa Vassilieff selbst anzuschauen und sie im Kontext der Suche nach verantwortlichem Handeln in der Stadt zu situieren, also die Schwelle der Institution durchlässig zu machen, zu fragen, wie Innen und Außen in Beziehung zu setzen sind. Dabei war es zentral, Formen des Austauschs zu finden, die nicht nur theoretisch über die Bedingungen des Handelns referieren, sondern versuchen, diese selbst ins Werk zu setzen. Der Ausgangspunkt war wiederum ein historischer: Im Ersten Weltkrieg eröffnete Marie Vassilieff in ihrem Atelier eine Kantine, in der Künstler*innen aus dem Pariser Viertel Montparnasse eine warme Mahlzeit erhalten konnten. Schnell entwickelte sich das Atelier zu einem sozialen Treffpunkt, da es als privater Ort erlaubte, den Restriktionen der Sperrspunde zu entgehen.

An dieser Geschichte war für uns interessant, wie Vassilieff ihren Arbeitsraum in eine öffentliche Ressource verwandelte. Während die Gesetze zu Kriegszeiten darauf abzielten, die Stadtbewohner*innen zu vereinzeln, schuf die Künstlerin einen kollektiven Ort. Ganz im Sinne feministischer Bewegungen durchquerte sie geschickt die Grenzen zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit. Wir fragten, ob sich diese Strategie heute gegen die fortschreitende Umwandlung öffentlicher Ressourcen in private Reichtümer verwenden lässt? Ob sie eine Richtung weist, um sich gegen Verhältnisse zur Wehr zu setzen, die mit jedem Tag zur Einschränkung des öffentlichen Raums, zur wachsenden Zahl prekärer Existenzen und damit zur Zuspitzung der sozialen Krise beitragen?

Für den Philosophen Emmanuel Levinas spielt das Haus eine Schlüsselrolle in dieser Konstellation, da es Innen und Außen ineinander verschränkt. „Die bevorzugte Rolle des Hauses besteht nicht darin, Zweck der menschlichen Tätigkeit zu sein, sondern darin, ihre Bedingung und in diesem Sinne ihr Anfang zu sein. […] Gleichzeitig draußen und drinnen, geht der Mensch hinaus, indem er eine Intimität verlässt. Andererseits öffnet sich diese Intimität in einem Haus, das in diesem Draußen steht“ (Levinas 2002: 217ff.).

Eher als einen physischen Raum bezeichnet das Haus nach Levinas eine Struktur, die empfangen kann und Schutz gewährt. Wie Judith Butler zeigt, wird (verantwortliches) Handeln erst unter bestimmten Bedingungen möglich, und es ist deshalb zentral, diese Bedingungen herzustellen (Butler 2015: 16). Hiervon ausgehend wandten wir uns von einer künstlerischen Praxis ab, die sich auf Objekte richtet und dachten in Anschluss an den Soziologen Henri Lefebvre die Frage der Gegenseitigkeit im Kontext der Stadt. „Die Stadt ist folglich Werk, eher einem Kunstwerk vergleichbar als einem simplen materiellen Produkt. Wenn es eine Produktion der Stadt und der gesellschaftlichen Beziehungen in der Stadt gibt, dann eher in Form der Produktion und Reproduktion von Menschen durch Menschen als in Form einer Produktion von Objekten“ (Lefebvre 2016: 82).

Welche Konsequenzen hat es für unsere Praxis, wenn wir das Intime und das Öffentliche als ineinander verschränkt begreifen? Das Kunstfeld enthält zahlreiche Mechanismen, die sozialen Ausschluss produzieren. Es kann bestimmt sein von esoterischen Ästhetiken und theoretisch bleibendem Sprechen, das sich selbst genügt: Wie können wir diese Grenzen verschieben und unser Schaffen aus kontrollierbaren und vorgezeichneten Zusammenhängen herausheben, in denen wir uns bewegen?

Wenn sich eine der zentralen politischen Fragen darum dreht, inwieweit wir fähig sind, Ressourcen in Gemeingut zu verwandeln, wird das Öffnen eines Raums, das Teilen von Wissen oder auch einer Mahlzeit selbst zur Grundlage von sozialem Zusammenhalt.

Es ist kein Zufall, dass zahlreiche Künstler*innen des 20. Jahrhunderts solidarische Strukturen schufen. Was heißt es für eine kulturelle Einrichtung und jene, die sie bespielen, Gastfreundschaft zu verwirklichen? Wie können die in der Welt der Kunst ungleich verteilten Ressourcen im Rahmen alltäglicher Praktiken neu verteilt werden?

Bei der mehrwöchigen intensiven Vorbereitung der eintägigen Veranstaltung *Wenn ich von meiner Wohnstätte sprechen soll, muss ich auch von der Wohnstätte des Anderen sprechen* (Kim 2010: 8) ging es nicht nur darum, Teilnehmende auszuwählen, die etwas zur Diskussion beizutragen haben. Vielmehr sollte die Versammlung selbst in einem ganz praktischen Sinn als Ressource für die Beitragenden gedacht werden. Es galt, eine horizontale Form des Austauschs zu finden, in der Gegenseitigkeit und Gastfreundschaft entstehen können, ohne dass sie zu lediglich symbolischem Kapital werden und somit ihre transformative Kraft verlieren.

Nach langwierigen Treffen mit den Mitarbeiter*innen verschiedener Initiativen und Projekte des Pariser Südens haben wir schließlich eine moderierte Diskussion zwischen allen Anwesenden dieses offenen Treffens konzipiert, die einem sorgfältig vorbereiteten Leitfaden folgte und zugleich für spontane Beiträge, Vorschläge und Verschiebungen empfänglich blieb. Die in Brüssel lebende Cyberfeministin und Autorin Peggy Pierrot, die in Nantes lehrende postkoloniale Theoretikerin Emmanuelle Chérel, Virginie Bobin, die in der Villa Vassilieff für das künstlerische Programm verantwortlich ist und den Band *Composing Differences* (Bobin 2015) herausgegeben hat, und ich selbst moderierten den Tag. Die Einladungen konzentrierten sich auf Personen, die sich selbst mitten in der Konzeption eines Projekts oder einer künstlerischen Arbeit befanden und die ihrerseits Gäste einladen konnten. Es ging darum, Erfahrungen zu teilen, Fragen zu stellen und gemeinsam nach Antworten zu suchen – nicht darum, abgeschlossene Erfolge zu präsentieren. Während sich der erste Teil des Tages auf Projekte konzentrierte, die Flucht und Rechte in der Migration zum Inhalt haben, ging es im zweiten Teil stärker um kollektive Arbeits- und Wissensformen.

Der Tag begann mit einem Austausch zu künstlerisch-politischen Initiativen, die zu Migration und Stadt arbeiten: Teilnehmende des Architekten- und Städte-planer*innenkollektivs PEROU und des von Bruno Latour initiierten Programms SPEAP, in dem Künstler*innen und Gesellschaftswissenschaftler*innen nach gemeinsamen Formen für komplexe politische Fragen suchen, sprachen über verschiedene Interventionen, die von Publikationen bis zu städteplanerischen Entwürfen reichten, um an der repressiven französischen Flüchtlingspolitik vorbei Geflüchteten einen aufgeschlossenen Empfang zu bereiten. Die Kuratorin Victorine Grataloup zeichnete nach, wie die Stadt Paris in scheinbar horizontalen Projekten wie dem ehemaligen Krankenhausgelände Les Grands Voisins Aufwertung durch kreative Zwischennutzung betreibt, während auf dem gleichen Gelände Geflüchtete die prekäre Reinigungsarbeit machen. Die Theoretikerin Emmanuelle Chérel berichtete von den *Rendez-vous demain* in Nantes, einer Initiative, die mit einem Schneeballsystem von Einladungen zu regelmäßigen Diskussionen die Solidaritätsnetzwerke am Staat vorbei organisieren und den Kreis der Beteiligten konstant in Bewegung zu halten versucht. Bei den Treffen werden unter anderem Filme gezeigt, die die laufenden Organisationsinitiativen an historische Revolten oder ihre künstlerische Dokumentation oder Projektion anzubinden versuchen. Demgegenüber drehte der in Valence und Brüssel lebende mauretanische Filmemacher Hamedine Kane in seinem Beitrag die Perspektive um: Er stellte einen Ausschnitt aus seinem Dokumentarfilm über seinen Jugendfreund Alpha vor, der 2015 in Calais das Blaue Haus (La maison bleue) gebaut hatte und darin an einer Kunstschule im Flüchtlingscamp arbeitete, bis dieses im März 2016 vom französischen Staat zerstört wurde. Die Migrationsgeschichte des Filmemachers und seines Protagonisten wird hier dokumentarisch als ein (auch autobiografischer) Prozess des Entwerfens, Erfindens, Erstreitens, Errichtens erzählt, der durch das Motiv des Laufens zusammengehalten wird.

Mit der nächsten Präsentation wurde die Einheit des französischen postkolonialen Territorialgefüges zentrifugal in Frage gestellt. Die neukaledonische Künstlerin Nathalie Muchamad zeigte einen Ausschnitt ihres Films *Visitez une exposition*

formidable et un jardin extraordinaire, in dem sie den Pariser Jardin d'Acclimatation, in dem in den 1930er Jahren Menschenausstellungen der neukaledonischen Kanaken stattgefunden hatten, in Beziehung zu den politischen Deportationen zwischen den verschiedenen französischen Kolonien setzt. Teil dieser Arbeit sind arabische Übersetzungen von Texten der französischen Revolutionärin Louise Michel, die nach der Niederschlagung der Pariser Kommune 1871 nach Neukaledonien deportiert wurde, zur gleichen Zeit wie die Widerständler*innen gegen die französische Kolonisierung aus der algerischen Kabylei. Muchamad lud den Journalisten Khaled Sid Mohand ein, der ein Gedicht des algerischen Poeten Si Mohan U'Mhend vorlas, das zeitgleich mit diesen transnationalen Zusammenkünften antikolonialer und prokommunaler Aktivist*innen in den französischen Strafkolonien entstand. Sie adaptierte ihren Film, um eine Performance des syrisch-palästinensischen Musikers Mohamed Jamous von der Gruppe Refugees of Rap zu integrieren, dessen Lied von vergleichbaren Zusammenkünften in syrischen Flüchtlingslagern handelt. Der ebenfalls anwesende Künstler Pierre Michelon, der selbst an einem Film zu den Zirkulationen politischer Gefangener zwischen den französischen Kolonien arbeitet, vor allem zu den Sträflingslagern in Französisch-Guayana, reagierte spontan auf die Vorstellung. Es entstand eine Diskussion, in der das 2018 stattfindende Referendum über den Unabhängigkeitsstatus von Neukaledonien, die gegenwärtige französische Flüchtlingspolitik und die Schwierigkeit für viele Künstler*innen, mit ungesichertem Aufenthaltsstatus und ohne französische Sprachkenntnisse in der französischen Kunstszene Fuß zu fassen, zueinander in Beziehung gesetzt wurden, also ein Dialog, der weit über die Diskussion dieses Nachmittags hinausreichte.

Der zweite Teil des Tages widmete sich den Kunststrukturen selbst. Vorgestellt wurden Pariser Initiativen wie die „Künstler*innenuniversität" The Cheapest University oder UniverCité, ein von der Literaturwissenschaftlerin Myriam Suchet initiiertes und von Wissenschaftler*innen getragenes Projekt mit dem Ziel, die Universitäten transdisziplinär zu gestalten und gesellschaftlichen Fragen zu öffnen, oder die freien Ateliers

des Künstler*innensquats DOC im Osten von Paris. Virginie Bobin von der Villa Vassilieff brachte Mierle Laderman Ukeles' *Maintenance Manifesto* von 1969 mit. Die US-amerikanische Künstlerin fragt darin, wer nach beendeter Eröffnung eigentlich im Kunstraum aufräumt und wer, während sie unentgeltlich kreativ tätig ist, auf ihr Kind aufpasst. Auf dieser Grundlage erklärt sie die Sorge- und Hausarbeit zu ihrer künstlerischen Arbeit und fordert ihre Entlohnung. Wie Peggy Pierrot mit Hinweis auf afro-feministische Diskussionen unterstrich, sind es diese Fragen, die nicht nur die vergeschlechtlichten, sondern auch die rassistischen und klassistischen Schwellen des Kunstfelds in die Diskussion bringen. Im Anschluss daran entspann sich rasch eine Diskussion um die Arbeitsverhältnisse in Kontexten, in denen wir Kulturarbeiter*innen in Kunstinstitutionen zwar viel über soziale Verantwortung sprechen, die meisten aber in ungesicherten Verhältnissen arbeiten: Schlecht oder nicht bezahlte Praktika, Kurzzeit- oder Werkverträge, Überstunden, keine gewerkschaftliche Vertretung sind in kleinen Kulturinstitutionen oft die Regel. Diese Bedingungen tragen zur Reproduktion von elitären und exklusiven Strukturen bei, denn sie stellen de facto soziale Zugangsbeschränkungen in das Kunstfeld dar.

Auch für die Veranstaltung selbst stellte sich die Frage, wie das beschränkte Budget eingesetzt werden sollte. Ein wichtiger Punkt war, Honorare bar auszahlen zu können, damit auch Personen ohne Bankkonto oder legalen Aufenthaltsstatus entlohnt werden konnten.[6] Neben einem kleinen Honorar für alle eingeladenen Teilnehmenden und ihre Gäst*innen entschieden wir uns schließlich für ein gemeinsames Essen, das während der Diskussion öffentlich von den Künstler*innen Thelma Cappello und Rafael Moreno vorbereitet wurde. Auch wenn diese Geste des gemeinsamen Mahls einen geteilten Rahmen schafft, ist es völlig klar, dass sie nicht die ungleichen Ressourcen ausgleicht, die bedingen, dass nur wenige einen ganzen Samstag in unentlohnter Diskussion verbringen können. Und dass diese Diskussion für einige eine symbolische Ressource darstellt, während sie für andere eine

6 Siehe auch das Programm von Marie Moreau und Sarah Mekdjian zur Entlohnung von migrantischen Interviewpartner*innen in akademischen Kontexten: *Mise en chantier d'une hospitalité potentielle depuis l'art et les sciences humaines*, September – Dezember 2016 Université Grenoble Alpes.

kurzfristige Bühne für ihre Arbeit bietet, auf die im besten Fall weitere Engagements folgen. Für wieder andere ist der Samstag im Kunstzentrum Teil ihres Arbeitsvertrags, ein Forum für die Verbreitung politischer Ideen oder eine verlängerte Form ihres Studiums.

Sie lässt sich also bearbeiten, die Schwelle der Kulturinstitutionen. Wie die meisten punktuellen Veranstaltungen bleiben die Effekte von Diskussionen wie der gerade beschriebenen, so unhierarchisch und sorgfältig sie auch vorbereitet sein mögen, allerdings sehr begrenzt. Sie können Phänomene benennen, Denkanstöße geben und versuchen Stimmen zu Wort kommen zu lassen, die nicht schon Teil dieser Diskurszusammenhänge sind. Damit aber grundsätzliche Veränderungen geschehen, ist langfristige strukturelle Arbeit nötig. Diese beinhaltet Programm- und Budgetentscheidungen zu treffen, die es erlauben, aus der Rennerei von einem Event zum nächsten Projekt auszusteigen, damit sorgfältige, tragfähige, verantwortliche Strukturen entstehen können, die es nicht nur ermöglichen, *anders* zu arbeiten, sondern eben auch, mit *Anderen* zu arbeiten: vor allem mit jenen, die nicht an den hochkompetitiven Selektionsprozessen für internationale Künstler*innenkarrieren teilnehmen können oder wollen, sondern lieber lokal oder global nachhaltige Strukturen schaffen würden.

Die Residenz wurde gefördert vom
Fonds PERSPEKTIVE des Goethe-Instituts.

LITERATUR

●Archer-Straw, Petrine (2000): *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. London; New York: Thames and Hudson.

● Berner, Margit; Lange, Britta; Stoll, Kerstin et al. (2016): „Verlorene Form. Eine künstlerisch-wissenschaftliche Auseinandersetzung mit sensiblen Sammlungsbeständen." In: Haak, Christina und Helfrich, Miguel (Hg.): *Casting. Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisierung? Ein Symposium zur Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin*, Heidelberg: arthistoricum.net. S. 175-185.

● Bobin, Virginie (2015): *Composing Differences. Imagining New Models for Knowledge Production and Exchange*. Paris: Les presses du réel.

● Boyer-Rossol, Klara (2016): „Le Muséum d'histoire naturelle abrite-t-il le crâne d'un roi malgache tué par la France au XIXe siècle?" In: *Le Monde*. 12. August 2016.

● Butler, Judith (2015): *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge / London: Harvard University Press.

● Dagen, Phillipe (2017): „Arts: restituer son patrimoine à l'Afrique?" In: *Le Monde*. 7. Dezember 2017.

● Deliss, Clémentine (2016): „Occupy Collections! Clémentine Deliss in conversation with Frédéric Keck on Access, Circulation, and Interdisciplinary Experimentation, or the Urgency of Remediating Ethnographic Collections (before it is really too late)." In: *South as a State of Mind* #7. http://www.documenta14.de/en/south/456_occupy_collections_clementine_deliss_in_conversation_with_frederic_keck_on_access_circulation_and_interdisciplinary_experimentation_or_the_urgency_of_remediating_ethnographic_collections_before_it_is_really_too_late

●de l'Estoile, Benoît (2007): *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Éditions Flammarion.

●de l'Estoile, Benoît (2015): „A quoi sert un Musée de l'Homme? Vie et destins d'une utopie". In: Blanckaert, Claude (Hg.): *Le musée de l'Homme: histoire d'un musée laboratoire*. Paris: Musée de l'Homme. S. 238-259.

●Gikandi, Simon (2006): „Picasso, Africa and the Schema of Difference." In: Nuttall, Sarah (Hg.): *Beautiful/ Ugly*. Durham: Duke University Press. S. 30-59.

●Gonnard, Catherine und Lebovici, Elisabeth (2007): *Femmes/artistes, artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*. Paris: Éditions Hazan.

● Royer, Marie: „Le Bénin réveille la notion de biens culturels mal acquis." In: *Le Point Afrique*. 2. August 2016.

● Kim, Hye-Ryung (2011): *Habiter. Perspectives philosophiques et éthiques. De Heidegger à Ricœur*. Straßburg: Université de Strasbourg.

● Lange, Britta (2011): „Sensible Sammlungen." In: Berner, Margit; Hoffmann, Anette und Lange, Britta (Hrsg): *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*. Hamburg: Philo Fine Arts. S. 15-40.

● Lange, Britta (2013): „Prekäre Situationen – Anthropologisches Sammeln im Kolonialismus." In: Stoecker; Holger; Schnalke und Thomas; Winkelmann, Andreas (Hrsg): *Sammeln, erforschen, zurückgeben. Menschliche Gebeine aus der Kolonialzeit in akademischen und musealen Sammlungen*. Berlin: Ch. Links Verlag. S. 45-68.

● Lefebvre, Henri; Althaler, Birgit (Übers.) (2016): *Das Recht auf Stadt*. Berlin: Edition Nautilus.

● Levinas, Emmanuel und Krewani, Wolfgang Nikolaus (Übers.) (2002): *Totalität und Unendlichkeit*. Freiburg und München: Verlag Karl Alber.

● Moussaoui, Rosa (2016): „Algérie: les crânes de l'amnésie." In: *L'Humanité*. 12. Juni 2016.

● Richard, Julie (2016): *Les poupées de Marie Vassilieff (1884-1957): entre utopie et dystopie, les déploiements de l'effigie dans l'art expérimental des avant-gardes historiques*. Masterarbeit. Montréal; Québec: Université du Québec à Montréal. S. 80-87.

● Schlanger, Nathan (2016): „Back in Business: History and Evolution at the New Musée de l'Homme." In: *Antiquity* 90. S. 1090-1099.

● Spivak, Gayatri Chakravorty (2008): *Righting Wrongs*. Zürich-Berlin: Diaphanes.

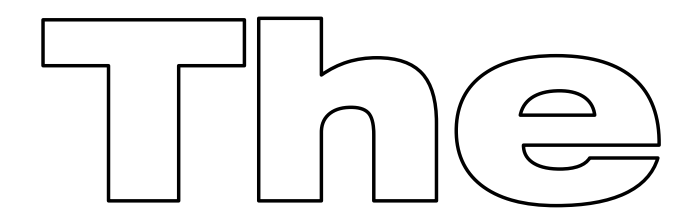
● Sternfeld, Nora (2016): „Der Objekt-Effekt." In: Griesser, Martina; Haupt-Stummer, Christine; Höllwart, Renate et. al. (Hg.): *Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen* Wien: De Gruyter.

● Vayron, Olivier (2016): *Le nouveau Musée de l'Homme*. Unveröffentlichtes Manuskript.

●von Lintig, Bettina; Pinther, Kerstin; Wendl, Tobias (Hg.) (2006): *Black Paris. Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag.

Miriam Schickler with Ahmed Isam Aldin and Ulf Aminde

Negotiating Opacity and Transparency in the Art Academy



*foundationClass was initiated at weißensee academy of art berlin in 2016. Taking advantage of new funding possibilities for projects and programs geared towards granting (re)access to so-called newcomers into higher education, the *foundationClass' primary goal consists of supporting artists and designers who have fled their home countries to continue their studies in Germany. Situated within the institution but rejecting to embody it, the program scrutinizes the art academy as a powerful site of knowledge production. Refusing to be integrated into an economy of difference, the *foundationClass aims to formulate strategies that position the participants outside of the grid of reductive modes of representation. Together they want to find answers to the question of what an art school of the future would look like if it genuinely recognized migration as an essential societal factor.

When we first received the invitation to write an article for this publication, we were wondering how we could formulate a critique that would not bite (off) the hand that continues to feed us. Which, to a big extent, is a *white* institution that provides us with the infrastructure to run the *foundationClass and a platform from which to apply for funding for the continuation and development of the program. Rather than directly attacking the institution, we decided to have a recorded conversation about one of the major conflicts Ulf Aminde and I have been facing since the beginning of our work, namely the constant negotiation between the participants' right to opacity, defined by Édouard Glissant (1997: 189ff) as the right to not comply with the demand to be knowable, understood and transparent, and the transparency stipulated by donors, journalists and, of course, the institution of the art academy itself.

As will be shown in the conversation, we do not reject transparency and visibility altogether. To a certain extent we do agree with the assumption that “those who gain representation, especially self-representation, have a better chance of being humanized” (Butler 2004: 141). The decision to only give teaching positions to artists, designers and academics who themselves, or whose families have experienced migration, stems primarily from the conviction that their knowledge and strategies to navigate and position themselves within the context of a predominantly *white* Western art industry will equip the *foundationClass participants with important tools that will hopefully be helpful for their own paths. On the other hand, we also believe that their visibility as teachers within a still highly exclusive and *white* institution, especially when it comes to the teaching staff, is already performing and thereby creating the type of art academy we are envisioning.

When it comes to the participants of the *foundationClass, however, there is a persistent concern that they will only be granted access and visibility in the art world on the condition that they perform the predetermined roles of refugees. We strongly agree with Glissant (1997: 189ff) that transparency constitutes the basis for “understanding” people and ideas from the perspective of Western thought; that it is a tool of reduction and standardization and eventually a means of control.

So instead of getting stuck “between the old dichotomy of the invisibility of the legitimizing bourgeois art world and the strategy for attaining *visibility* for the traditionally marginalized subject”, the *foundationClass tries to create the conditions that allow the participants the freedom “to float between both”, thereby “producing a new kind of cognitive space” (Haq 2015, emphasis in original).

The following text consists of edited extracts of a conversation about our work in the *foundationClass regarding those questions and contradictions. Since Ulf Aminde (**U**) and I (**M**) believe that our perspectives cannot possibly be complete, we invited our friend, a first generation *foundationClass participant and now student of Visual Communication at weißensee academy of art berlin, Ahmed Isam Aldin (**A**).

M First of all, it has to be stated that we're obviously talking from very different perspectives here: opacity is different to us than it is to you, which is also part of the whole problem about this concept; the question of whether the possibility of going opaque is a privilege. When we talk about the *foundationClass, Ulf and I can decide to go opaque, to not let anyone enter, to not tell anyone who is in the class, but then we need to ask ourselves: what does it do for the participants? Doesn't visibility also signify freedom and participation?

A The refugee identity brings with it a lot of heaviness, especially when moving from the *foundationClass to being a regular student. Most of your colleagues in the *foundationClass have the same status, even though they come from different places, but you feel you're on the same level. Especially in the art school, where you see so much competition between the students; there's always this fear of the institution and the worry to do things right, and I think that it's also connected to the notion of transparency. Students from the *foundationClass often feel inferior for being the refugees in the class room. It is very different for international students: they may have the same problems with the language, of understanding and communicating correctly, of understanding the institution, but they don't have this idea of: "I'm a refugee, I have to make a bigger effort in order to get to the level of a normal student". There's a feeling of "I'm always behind", and there's also this exaggerated trust in the German academic institution, that it's better than everything else, which means that only the very best students are getting accepted.

I think there potentially is something empowering within transparency when we're talking about the program itself, the discussions that are happening there, the materials that are being produced – I think it's very important to make that transparent and to document what is actually happening inside the *foundationClass.

But there's another thing: when I go to the classes and there's a member of the staff or the teachers who doesn't know that I'm a refugee it has a very strong impact on the level of conversation. There was one professor, for example, who thought I was just a student

from Sudan. If he had known that I was a refugee, it would have changed the conversation and probably would have included this empathetic thing, like “Oh, the poor refugee”. So when we’re talking about the *foundationClass, the transparency should not concern the identity of the people, but how very powerful the experience of being in the program is, and how powerful the materials, the conversations and discussions are. I think if this would all be published it would be very empowering for the students as well.

M Yeah, but this is how we from the *foundationClass see it, right? And this is what we always emphasize; that you should look at the actual work of the people, rather than constantly demanding to see the people themselves. We maintain that their work speaks for itself and that you don’t have to add the artists’ legal status in order to make it significant, but still we’re constantly asked about that.

U I think it’s very obvious how transparency can violate individuals, especially in the context of the so-called “Welcome Culture”, and we cannot say that this is not part of our story. It’s producing an environment with its own inherent power structures, which also provided the basis of how we met each other, right? Part of that Welcome Culture is about detecting and subsequently framing a group of people, the so-called “refugees”, or “newcomers”. It produces programs that are supposedly welcoming them, making things easier for them and in our case in giving access to academies. But at the same time, transparency always determines who needs help and who provides it. So this kind of transparency is producing visibility and it also reproduces essentialist categories and I perceive that as a very violent situation.

As a matter of fact, we’re constantly dealing with that: we have to be accountable to the academy, we have to present the program to the public – that’s how we get money – because so far we receive funding from within the field of Welcome Culture – although hopefully this will change one day. As a consequence there are many stories of how the staff, or other students from the academy, without even asking, simply open the door and say, “Hey, you have this great program with refugees, I’m also interested in participating, I need some students of yours to work with me on my Master thesis” and so on.

There were many crazy situations that are actually a result of this transparency.

Transparency ensures that everything is visible and everything is clear, including the different positions of people that then become ready to be used, also in very paternalistic ways. And that is the starting point, I think, both for our discussion here, but also for the *foundationClass in general. Being a refugee unfortunately means that you're being reframed again and again and the big hope of the program is to change the status in a way that this framing becomes an impossibility, but I'm really not sure whether it's working.

A To me the *foundationClass is not just about getting students into the educational system, but to become part of an artistic production that can empower them, but then again I think there will be many difficulties after people leave the *foundationClass and the program should address those problems from the very beginning.

There's a general perception, also among the staff working within the academy, of a refugee as a person who is running from shelter to shelter because of war, so it is assumed that they don't have any artistic tools or skills, and even if they practice art, it's nice and different, because they allegedly don't have any experience. But when you actually see what they are doing, through their production, the materials, texts and works it creates a totally different image. So this has to be visible, as opposed to their identity. People should think: "Oh, this is a student from the *foundationClass", instead of: "This is a refugee from the *foundationClass".

M This is how it starts, I think – with the naming. The program is called *foundationClass for a reason, but it's much more often referred to, or translated as "Refugee Class" or "Übergangsklasse".

U The concept of the name, including the spelling of it, is very important, yet nobody spells it correctly, with the asterisk and the lowercase letter and everything. Speaking of being productive, I sometimes think we have a crude mix of concepts, because at the end of the program we hope that everyone will get accepted by an art academy, and in order to get accepted everyone has to work really

hard, so there's a sense of productivity which I find highly problematic, because it's all about producing effects; it's all about producing objects for a successful portfolio, and this method, this way of thinking is super capitalist. Everything goes straight from A to B, instead of dancing in circles or whatever. There's no time for doing your own thing, which is very important if you want to do art. Everything is focused on producing this direct effect and I find that very problematic, I feel guilty, to be honest, I'm like, "Wow that's the style we're teaching?". I really don't believe in that, but at the same time it's very important and sometimes I think we should be even stricter, because it's a big challenge, it's not easy to get into the academic art context. At the same time I'm also very interested in what you, Ahmed, are saying, because the potential of this program lies in the asterisk; in the performance of being a student, and also of having our own definition of a class; of an educational environment; of getting together; of working and collaborating. The program is claiming to be part of the school and at the same time it's really having its own focus and its own concept, maybe even its own identity, without essentializing anything; hopefully it's the creation of an identity in flux.

M I think the choice of the name of the program, including its spelling, already invokes Glissant's understanding of opacity. It's not something obscure, it's something that is not one, that is not singular, something that cannot be reduced, it cannot be pinpointed and therefore it frustrates knowledge. People don't understand why the program is called or spelled like that, they probably think it's a typo and since they don't understand, they rather turn it into a 'Welcome Class'.

U In German it sounds even weirder, "Willkommensklasse", and it's absolutely not what we're doing! But we often have to communicate the program, when it comes to the internal politics of the academy for instance, when we apply for funding, when we're going to some conference, or when we give an interview. People demand transparency and they also try to test us, to figure out whether the program is one of the successful Welcome Culture programs, and of course

in some of these instances I have to perform a lot, because there's no possibility to discuss the really important questions we would like to discuss; in order to get money, we need to perform.

M It's not only about money. We have to account for everything. I don't know how many tables I had to fill in already; they want numbers, and I actually don't even know them, I'm a really bad coordinator, I don't even know how many people are in the program at a specific moment, and then they want to know where these people come from, how many women, how many men, did they study before or not – and I don't even know where this data is going, which is actually super problematic and irresponsible.

U I think we are so concerned with different kinds of questions, and we actually are very, very responsible. Far beyond that "5 o'clock, let's go home" thing, we're really working on creating an environment, an accessible environment – also for us. I still believe in it, but at the same time we have to perform the numbers, yes.

A I understand the problems of turning people into statistics, but I'm still sticking to the question of what's happening inside the *foundationClass, the idea of why we do it.

M That's the thing though, they're never interested in that; the sort of visibility we would like to create is for each and every participant to be seen as an artist or a designer, and not as a person coming from Sudan or Syria, and that's the big challenge.

Take the current topic for this publication here – we cannot be fully transparent about how we're situated within this institution. If we actually answered this question we could harm the future of the program, because of course we have a lot of criticism, but we cannot be completely transparent about that, because then it would be very obvious that we're doing way more than what they think we're doing, right?

U That's the reason why we have to hide our exhaustion.



A Another reason why I find transparency very important is that maybe in the future the individual *foundationClass participant can also take credit and benefit from it.

U You're talking about cultural credit. Of course, we all hope that this is going to happen. Part of the goal of performing in the art world, by sometimes participating in exhibitions is also based on this very idea of producing this sort of hipness, because it's part of the game. In a few years we will be able to determine whether it was worth trying. If in the future the *foundationClass will become a positive label for one or the other individual, then it was worth doing the whole program, I think.

When it comes to what we're doing inside the *foundationClass, there are several voices in my head, but there are two main ones: there's this kind of cynical voice that wants to talk to every participant in the class and say: "Watch out! It's going to be really tough and you'll be constantly racialized and this is just a fucking game – the art academies as well as the art world – and you will have many problems, because this refugeeness won't just disappear and it's very meaningful, especially now in these really disturbing times, with the right-wing shift and all." But there's hope, because we do have our art production, which very often deals with notions of identity and we do have a desire to transform these notions and there's a promise of the possibility to do just that.

M Of course, art production is dealing a lot with identity, but *white* artists have a lot more freedom, because they're not expected to work on their biographies, whereas, although there is now more visibility of Black artists and artists of color, there's still this expectation that you will produce something autobiographical.

But I think we're trying to support them in getting prepared for this reality. I also think we have a special situation, because most of the participants didn't come to Germany voluntarily and within the societies they lived before they were not marked at all. To the contrary, a lot of them were very privileged, so it's a very new situation for them. All of a sudden they have to deal with all of this bullshit and I always wonder whether we manage to support them in a way so they can better deal with it.

U Exactly! We'd need a very compressed class on the discourses stemming from Cultural Studies that are dealing with identity politics, because it's so much about the image of the artist and students of the *foundation-Class and how they will have to deal with it in the future. And yet I maintain that art production is at least offering a chance to do so in a productive way. At the same time, it's absolutely true that institutions and also the art industry as a business model is still run by privileged people, but that's also part of the artist's dream, no? To become one of them, to create access to these privileges.

Apart from the cynical voice, there's also a more positive voice in me that sees the potential of this program to also question the art academy and to change it through the program, because in this relatively small academy there is already a change and although it could be much stronger I do think there's something in the air – people are becoming more aware that they have to question themselves in a more critical way. The amount of new students already creates a small change, but talking about the politics of the institution, it is really not easy to initiate change, there's a lot of resistance.

A The confrontation with identity politics is much more common in Europe than in all the places that people are coming from. When we talk about refugees in the context of identity politics, we have to emphasize that it's not an affirmative category, like queer or trans for instance. People labeled as "refugee" usually hope to shake it off somehow, so it's actually the opposite of those other identities. For me at least it's an identity that I need to fight somehow. At a certain point I need to stand against it and say "I'm not a refugee". Some people start to use the word immigrant, and some people want to abolish those terms altogether, so it's not only due to the perception of society, but also our own perception of it and it is not the responsibility of the *foundationClass to solve another problem in society; of how society perceives refugees if the refugees don't want to be labeled as refugees in the first place. But since there's already "queer art" I wonder whether there's something like "refugee art" and whether people can benefit from it, in terms of funding and so on.



U Yes, there's a lot of funding, it's a business model already, you can make a lot of money with it.

M There are people who invent a refugee biography in order to get this funding.

U We have Documenta artists who all of a sudden were framed as refugee artists. It's crazy.

M Of course, you can make a career out of it, because it obviously can be branded and marketed.

U I try to respect the decision of people to allow others to frame them as refugee artists. It's their choice, of course.

When I talked about the potential of art production, also when it comes to queer art, the framing obviously cannot be equated with the production, although, of course you frame through producing. But producing in the art context always means transgressing the framing – it's one of the methods. It's playing with framing and it's dealing with the perspective from the outside and also with identity. But the potential is to transgress it and to transform it into a way more open cognitive space and that's the reason – and maybe that's very conservative or romantic – why artistic practice is a working model, it's a method of dealing with it.

There are many great artists who are suddenly labeled as part of the queer art scene, which might be right, or not wrong, and it might be okay for that person, but I'm not so interested in that, because the framing won't describe the work. In the end it's about producing a moment, or an intensity, a way of perceiving the world, or whatever. There are billions of reasons why we work in the arts, right?

M I think it's very important what you're saying, Ahmed. That it's not an affirmative category, and also the fact that it's hopefully a temporary one. I don't have a problem if somebody labels me queer, because queer was reclaimed and used as an empowering term, and it still is to some extent. Also the meaning of it, in its original sense at least, was supposed to embrace everyone who in whatever way deviated from heteronormativity, and fuck you, if you think that it means I only have sex with women. But refugee art? No one chooses to be a refugee, I can choose to live a nomadic life, but that's totally different.

U In the art world, the discourses on identity politics are based on the anglophone discussions of the eighties and now these discourses come to a European context and it's really interesting to see how it is being dealt with; they behave somehow hysterically, because they understand that they also have to find a position and that it's about producing positions, but they really don't have the skills to deal with it, so I see many discussions fail.

A Yes, and again it never worked with the refugees' struggle. People at Oranienplatz for example, both supporters and refugees, were thinking that the struggle would create a civil rights movement and they were waiting for a refugee version of Martin Luther King or Malcolm X to come out of this movement. Then they created this quite problematic discourse that you can see on many of their posters: "Refugee Forever!". I cannot be a refugee forever, I will be Black forever, but I cannot be a refugee forever. I think they just imposed identity politics unto the refugee politics and it simply doesn't fit.

U Let's go back to talk about the potential of the *foundationClass: it's a model for a possible art institution, so maybe we also need to ask what an institution is and what it means? Do we have to be part of it? Do we need to be a program at all? I feel really bad about even using this term, because "programing" always means that we have everything under control; that we have a structure, and that we know how to do things.

In the end, however, we were always able to produce great moments, because we were able to share time with each other without it being clearly programed, because there were many moments of in-between-ness and not everything was always visible and transparent. Sometimes I think what we actually do in the *foundationClass is pretending to be a program, but then we close the door and we share time. We share time. That's very different from running a program. So we're running a program just to be able to close the door. Everybody else, please keep out.

M Hiding in plain sight.

U Maybe that's also very romantic, but I really believe in it, and then from time to time we open the door and say "Yes, this is the refugee program, please come inside!"

M No, we never say that.

U Yes, that's true, we never say that.

In general I find it very ironic that also here in this institution, we have many so-called "educational migrants", people who come for educational reasons. And to me it's a huge question why an institution is not able to offer a spot to everyone, no matter where she or he is coming from, and that a person's origin, especially the social one, is determining that. Those who come with money and who have passports are of course very welcome, because they contribute to the international character of the school. The other ones simply have to work much harder. In that sense, the *foundationClass is very conceptual, because it's producing a visibility for exactly these kinds of contradictions and – I'm still in a romantic mode – this may be the political potential of the program!

We had a huge discussion in the academy last year, when professors started to understand that now they have to look at portfolios of people from Syria. Once they realized it, they came up with so many clichés, like: "Really? Now we have a Syrian portfolio? Do they know anything about contemporary art?". That's the ugly version of visibility, but in the end this also produced a different transparency, namely of the way a lot of the staff members perceive art and artists from the Global South.

M A key moment for me was when a staff member told me "Wow, this year you have a lot of women", but as a matter of fact there were a lot of women in the previous groups as well. The big difference was that in this year's group some of the women were wearing hijab, and it was the hijab that apparently clearly marked them as refugees and therefore also as students of the *foundationClass, because a woman wearing a hijab clearly doesn't fit the common perception of a German person, and even less of a student at a German art academy.

A When you talk about “Syrian portfolios”, or “African portfolios” – because Africa is a country, right? – and Eurocentrism, it doesn’t only exist in Europe, but of course also operates outside of it. In Sudan, for instance, I was studying a British curriculum, basically all the students in Sudan study European art, European science and so on, and if you ask for instance about East-African contemporary art, nobody knows what you’re talking about, it doesn’t exist for them. So the students do know about contemporary art and they practice contemporary art, but it’s Western contemporary art.

But going back to this notion of “refugee art”, I still believe that this temporary situation of being a refugee, the very experience of it, can create culture and art works and it can also be very rich.

U Of course, and that’s why a lot of the portfolios are so powerful. I can compare *foundationClass students to “regular students”, who just started their foundation year, and the majority of them simply don’t have any kind of concrete experience. I’m absolutely not romanticizing people who were forced to flee their countries and therefore have great knowledge of what it means to be human, but at the same time it’s a fact that they do come with very intense experiences and of course it shows in their practice.

M And those experiences are anyway mediated within the art industry, but we don’t want to see another Olafur Eliasson or Ai Weiwei dealing with it, but then all those questions of authenticity emerge and that is also super problematic, but of course, here the visibility can change and improve a lot of this bullshit.

A I believe there’s a need to share the experience of being refugees in the institution, because there’s a lot of fear and a lot of challenges. When you enter a drawing class for the first time, there’s a feeling that the other students have been drawing since they were three years old, because they had the time and possibilities to do so. So you think all the time that they’re better and I think it’s really important to take away those fears. Even if, intellectually you know that it’s not true and that it’s wrong, there’s this sense of inferiority. When I first

came to Europe, for example, I agreed with everything a *white* person said and that produces a big problem of how you see your own work. You're always waiting for the approval of the teacher, of the institution, to feel better about it and other students simply work, because they don't have this sense of inferiority and they do not fear the institution in that way.

M So do you think that the typical *white* German middle-class student has a different perception of the institution?

A Yes, some of them definitely do. There's this concern of not being familiar with all the tools that "normal students" are familiar with. Of course it's a wrong perception, but it creates a big fear and this needs to be discussed. I personally didn't have this challenge so much, because I already knew weißensee through my time in the *foundationClass and therefore I felt more empowered and comfortable, so I think it's more important for people who go to other institutions.

U Yes, we should really work on that, but I cannot tell students how to deal with a *white* institution, so we need to continue to work on formats where you teach each other. But let me tell you that all this self-esteem of the other students is rubbish, it's just pretension and it's totally useless, it's not a mode of production. Of course, there's a huge difference between an insecurity that stems from experiences of discrimination and racist structures and an insecurity that is actually of value, if you know what I mean?

M Questioning and doubting yourself.

U Exactly. I find it very painful to work with students who pretend to know everything. Their self-esteem is based on spoilt *white* European narcissism and that's really not productive, so fuck it!

LITERATURE

● Butler, Judith (2004): *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence.* London; New York: Verso.
● Glissant, Édouard (1997): *Poetics of Relation.* Ann Arbor: The University of Michigan Press.
● Haq, Nav (2015): "The Invisible and the Visible. Identity Politics and the Economy of Reproduction in Art." In: *L'internationale:* http://www.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/31_the_invisible_and_the_visible_identity_politics_and_the_economy_of_reproduction_in_art

JENSEITS DES WILL-KOMMENS. SOUNDS UND MOVES EINES HARTNÄCKIGEN RINGENS

MARGARITA TSOMOU

LaToya Manly-Spain, Mitglied der Gruppe Lampedusa in Hamburg, tanzt zu den Klängen einer elektronischen Orgel, singt bedrohlich in die Kamera und verspricht, dass die „Others" der Kolonien die westlichen Metropolen überfluten werden: „There will be some time that bodies will be back. There will be some time that we will start from the streets around with crazy people and mongrels, robbers and hookers we meet, because we are the others and the others are us." Diese Szene stammt aus dem Videoclip zum Song Bodies Will Be Back auf dem Album Beyond Welcome. Die Platte handelt, so der Promotext, „vom europäischen Grenzregime, von Deutschen und Nichtdeutschen, vom Durchhalten ohne Papiere, von Yoruba-Göttern, dem Eurozentrismus oder dem Zusammenkommen jenseits einer Willkommenskultur". Sie ist das Produkt einer unwahrscheinlichen Zusammenkunft diverser Menschen, die ohne die Kämpfe der jüngsten Migrationsbewegungen so nie zusammengekommen wären: zum einen die Führungsfiguren der Kämpfe um kollektives Bleiberecht, die aus dem Libyen-Krieg flüchteten, über das Mittelmeer nach Lampedusa und dann nach Hamburg, St. Pauli kamen. Zum anderen das Schwabinggrad Ballett, eine Art interventionistische Agitprop-Gruppe, die 2000 von prominenten Aktivist*innen und Künstler*innen aus der Szene rund um den Hamburger Buttclub gegründet wurde. Seit nun drei Jahren arbeiten Mitglieder beider Gruppen zusammen, um mit Straßenperformances und elektronischer Musik politisch zu intervenieren. Einsatzorte waren bisher Geflüchtetenlager, Demos, Grenzcamps, öffentliche Plätze, Clubs oder Theaterfestivals. Ich selbst bin seit 2012 Teil des Schwabinggrad Balletts und habe in den letzten Jahren an einigen Straßeneinsätzen, performativ-diskursiven Sit-ins und zwei größeren Theaterproduktionen dieser Kollaboration mitgewirkt. Die letzten zwei wichtigen Projekte waren die Aufnahme des erwähnten Albums Beyond Welcome und das im Juni 2017 auf den Straßen Kreuzbergs aufgeführte Theaterstück-Hörspiel Chöre der Angekommenen über die Geschichte der selbstorganisierten Geflüchteten-Kämpfe auf dem Oranienplatz.

Kunst als Vehikel?

Die Initiative für diese künstlerische Zusammenarbeit ging vom Schwabinggrad Ballett aus. Das Ballett ist ein Polit- und Performancekollektiv aus Hamburg, das sich aus Langeweile mit ritualisierten Protestformen gründete, um mit einer ulkigen Straßen-Kapellen-Agitprop-Ästhetik, zwischen Situationisten und Provos der 1960er Jahre, auf andere Art politisch in verschiedenen lokalen Kämpfen zu intervenieren. Es ist ein offener Zusammenhang, der – je nach Einsatz – aus Journalist*innen, Pädagog*innen, Musiker*innen, Theatermacher*innen, Gewerkschafter*innen und all denjenigen besteht, die gerade bereit sind sich politisch und künstlerisch zu investieren. Zusammengehalten wird das Ganze von einem aktivistischen Impetus und einer gemeinsamen politischen und ästhetischen Haltung, die den Anarchismus der Hamburger Hafenstraße mit dem diskursiven Punk sowie dem Glanz der Hamburger Pop- und Politkunstavantgarde verbindet. Aufgefallen sind mir die Balletts auf einer 1. Mai-Demo Anfang der 2000er, als sie verkleidet und begleitet von strangen Sounds aufgespießte Brotlaibe und selbstgemalte Schilder in die Höhe hielten, die den politischen Gegner mit beißendem Humor zerfetzten. Das war politische Entschlossenheit gepaart mit glamourösem Style und einer smarten Sprache, die ich so noch nicht kannte – ich verliebte mich ins Ballett und hatte das Glück, einige Jahre später Teil davon zu werden.

Als mobiles Polit-Einsatzkommando war das Ballett Teil sämtlicher Kämpfe der letzten Jahre: G8-Gipfel in Heiligendamm, Recht auf Stadt-Bewegung, EuroMaydays, Griechenlandkrise, Esso-Häuser, G20-Proteste. Als im Winter 2013 hunderte Geflüchtete des Libyen-Kriegs aus Lampedusa die St. Pauli Kirche besetzten, erschien es folgerichtig, dass das Schwabingrad Ballett mit den neu angekommenen Nachbar*innen aktiv werden würde. Nach gemeinsamen Demos und Aktionen fragten wir die Aktivist*innengruppe der Geflüchteten Lampedusa in Hamburg mit uns gemeinsam an einem Theaterstück zu arbeiten, das wir auf Anfrage des russischen Künstler*innenkollektivs Chto Delat für die Wiener Festwochen vorbereiteten. So stark unser politisches Herz dafür schlug, so mulmig war einigen von uns dabei.
Wir wussten um die Fallen, die sich ergeben,

wenn Einheimische „ein Theaterstück mit Flüchtlingen" machen wollen. Exotisierung, Viktimisierung, Bevormundung und ästhetische Ausschlachtung – all das sind klassische Gefahren von Kunstproduktion mit Marginalisierten, die nach wie vor regelmäßig in der Gruppe diskutiert und ausgehandelt werden.

Motiviert sind wir von der Idee, dass es möglich ist Kunstproduktion als Vehikel für eine gleichberechtigte, gemeinsame Praxis von ganz unterschiedlichen Menschen zu nutzen. Bewegt sind wir vom Gefühl einer politischen Dringlichkeit, das davon ausgeht, dass wir selbstbestimmt den eigenen Körper einsetzen müssen, um emanzipierte Gesellschaften zu entwickeln, in einem Europa, das nicht erst seit dem „Sommer der Migration" ein Europa der *Weißen* ist. Hartnäckig versuchen wir daran zu arbeiten, verschiedene Erfahrungshintergründe und Expertisen miteinander zu verweben, um die gesellschaftlich gewachsenen hierarchischen Strukturen auszutricksen, mit denen wir im Alltag und auch in der eigenen Arbeit konfrontiert sind. Denn wie LaToya, die in den 1990ern aus Sierra Leone nach Hamburg migriert ist, betont, stellt die Kollaboration von *Weißen* mit Privilegien und Menschen ohne Aufenthaltsstatus, Arbeitserlaubnis, Sprachkenntnisse oder künstlerische Vorerfahrung eine Herausforderung dar, weil von vornherein unterschiedliche Zugänge zu Wissen und Ressourcen gegeben sind.

Für mich half bei der Überbrückung solcher Gefälle die starke Heterogenität unter den Beteiligten sowie die Tatsache, dass das Ballett eine Tradition in der strategischen Überwindung von Expert*innentum und Arbeitsteilung pflegt. Bei dem Theaterstück *Chöre der Angekommenen* wurde dies, wie ich finde, besonders deutlich: Die üblich formulierten Identitätskategorien von *Weißen*/Nicht-*Weißen*, Männern/Frauen, Migrant*innen/Nicht-Migrant*innen, Profikünstler*innen/Nicht-Künstler*innen, Geflüchteten/Nicht-Geflüchteten, Prekären/Nicht-Prekären, Jungen/Alten überlappten und durchkreuzten sich vielfältig – was nicht heißt, dass sie verschwanden. Sie ließen jedoch neue Frontlinien entstehen, die quer zu den oben erwähnten und durchaus essentialistisch formulierten Identitäten lagen. Afrodeutsche mit Theatererfahrung kamen mit Menschen aus Westafrika zusammen, die für den musikalischen Input viel

entscheidender waren; Journalist*innen mit Kanaken-hintergrund, die zwar von Politkämpfen, aber von Inszenierung wenig Ahnung hatten, sind genauso beteiligt gewesen wie politische Aktivist*innen vom Oranienplatz, die für die Arbeit am Stück wichtiger wurden als langjährige Mitglieder oder Profikünstler*innen des Schwabinggrad Balletts. Hinzu kam, dass verschiedene Erfahrungen von Flucht oder verschiedene politische Positionierungen von Geflüchteten zusammenkamen, die nicht immer zwangsläufig miteinander vereinbar waren.

Gleichzeitig zu diesem andauernden Wechsel von Autorität je nach Expertise und Kompetenz wirkte auch das im Ballett stets verfolgte Bestreben, Autor*innenschaften im gemeinsamen künstlerischen Prozess verschwinden zu lassen und jede*n auch in Bereichen agieren zu lassen, die nicht in erster Linie den jeweiligen Kompetenzen entsprachen – so konnte jemand einen Move für die Gruppe entwerfen, auch wenn die Person nicht zu den choreografisch Geschulten unter uns gehörte. Und besonders in der musikalischen Erarbeitung der Projekte hatten die Neuangekommenen aus Westafrika unter uns eine einflussreiche Position: Im Prozess des gemeinsamen Improvisierens entstanden Afro-Rhythmen, Reggae-artige Loops und afroamerikanische Godspell-Melodien, die den Sound des alten Schwabinggrad Balletts entscheidend veränderten.
Zu verschiedenen Zeitpunkten der gemeinsamen Arbeit konnte so ästhetische Führung rotieren und vielfältig gewichtet sein.

Allerdings sollen diese Ausführungen keinesfalls den Eindruck vermitteln, dass die Widersprüche und die Privilegienverteilung unter uns ausgehebelt wurden. Anta Helena Recke, Schwarze Bayerin und professionelle Theatermacherin, ist der Meinung, dass gleichberechtigte Kunstproduktion unmöglich ist und nur punktuell überwunden werden kann. Dadurch, dass die Schwabinggrads eine eingespielte Arbeitsweise haben und das Kunstbusiness gut kennen, habe man sich, so Anta, die Hierarchie und Arbeitsteilung mit eingekauft. Vor allem die Gründungsmitglieder des Schwabinggrad Balletts, die „Whities“, wie wir uns oft selbst nennen, liefern die Infrastruktur, übernehmen die Kommunikation, stellen die Anträge, schreiben die Texte und strukturieren die Probenpläne – die

Lampedusa-Aktivist*innen liefern die Geschichten, die Beats oder die Moves. Diese Tatsache wird allenfalls von Momenten durchkreuzt, in denen Fenster in der Mauer der Hierarchien entstehen.

Um diese Fluchtlinien zu befördern, braucht es nicht zuletzt auch dezidierte Strategien, die bewusst der Privilegienverteilung entgegenwirken. Solch eine Initiative zur Verschiebung von Hierarchien ist die Gründung von Arrivati, einer eigenen Künstler*innengruppe der Geflüchteten innerhalb unserer Zusammenarbeit. Im Booklet des Albums erklärt LaToya: „Wir werden in viele Sachen involviert, aber fühlen uns oft instrumentalisiert. (...) Der konzeptuelle Rahmen ist oft vorgegeben. (...) Ihr sagt, wir sind Schwabinggrad Ballett, wir sind nicht wie andere Kunstprojekte, wir wollen euch nicht integrieren, sondern mit euch kollaborieren. (...) Aber wir müssen uns organisieren, um selber in die Hände nehmen zu können, was wir repräsentieren wollen." So ist ein weiteres Ergebnis dieser Arbeit, dass die Geflüchteten sich nun auch auf künstlerischer Ebene selbstorganisiert haben und sich somit nicht mehr als Teil des Schwabinggrad Balletts, sondern als eigenständige Gruppe der Arrivati verstehen, die mit dem Ballett kooperieren.

Eine andere für mich funktionierende Strategie zur Verteilung von Wissen war das gegenseitige Abhalten von Teach-Ins unter den Mitgliedern der beiden Gruppen sowie die Produktion gemeinsamer Alltagserfahrung. Die Aufnahmen für die Platte sowie die ersten beiden Probenphasen für das Stück *Chöre der Angekommenen* fanden in einer zum Proberaum ausgebauten Scheune in einer Kommune in Rathenow in Brandenburg statt. Dort haben wir über zwei Mal zehn Tage hinweg zusammengewohnt und Kunst produziert. Das Abwaschen von Geschirr oder das Kochen wurde dabei genauso egalitär untereinander verteilt wie die Vorbereitung von Warm-Ups für die Gruppe oder eben das morgendlichen Abhalten von Teach-Ins als ein Mittel, um die unterschiedlichen Expertisen innerhalb der Gruppe miteinander zu teilen.

Dabei konnte uns etwa Jeano Elong von Lampedusa in Hamburg erklären, warum die Gruppe das Angebot des Hamburger Senats, individuelle

Duldungen auszusprechen, nicht angenommen, sondern es strategisch bevorzugt habe, auf kollektiven Druck für einen politischen Umgang mit dem Aufenthalt von neu Angekommenen und auf die Anwendung des Paragraphen 23 zu insistieren. Ich erinnere mich auch an ein Teach-In von Napuli Paul Goerlich, der ikonischen Aktivistin des von Geflüchteten besetzten Oranienplatzes, die auf einem Baum tagelang im Hungerstreik saß: Mit ihrem nur ein paar Monate alten Baby auf dem Schoß brachte sie die Erfahrungen aus den Kämpfen um den mittlerweile geräumten Platz ein. Dieses Wissen hat den Arbeitsprozess genauso geprägt wie die choreografische Erfahrung der Dramaturgin Liz Rech, die Stimmtrainings der Musikerin Christine Schulz oder der kreative Umgang der Theatermacherin Sylvie Kretzschmar mit Megaphonen.

Allerdings sind die Teach-Ins nicht als pädagogische oder gar integrative Instrumente gedacht, denn von vornherein war bei der Zusammenarbeit klar: Wir wollen kein Community-Theater machen und auch keines, das auf humanitäres Empowerment oder auf die Erarbeitung der besonderen Biografien oder Fluchtgeschichten von Geflüchteten aus ist. Unsere Verbindung ist eine politische. Unsere Absicht die künstlerische Intervention mit einem politischen Projekt, gegen das europäische Grenzregime und die vermeintlich philanthropischen, aber im Kern rassistischen staatlichen Empfangsstrukturen von Ankommenden in Lagern.

Die Platte

Meiner Ansicht nach ist die Platte *Beyond Welcome* das bisher gelungenste Beispiel unserer Kollaboration – sie formuliert eine Attacke aus der Peripherie, ohne wie ein soziales Integrationsprojekt von Gutmenschen mit Hang zu Kunstpädagogik zu klingen. Bereits mit dem Titel *Beyond Welcome* positioniert sie sich jenseits der philanthropischen Hilfsgeste der vielerlei beschworenen Willkommenskultur. Gesungen wird auf Französisch, Englisch und in diversen Sprachen aus dem Kongo und Kamerun. Die Platte beginnt mit dem Stück *Obosso*, einer über einem beschwingten Afro-Beat gerappten Anklage gegen Europa: Jeano Elong, der ursprünglich aus Kamerun stammt und die meisten Lyrics der Platte schrieb, zieht

einen Bogen vom europäischen Kolonialismus zum globalen Neoliberalismus und zur Festung Europa. Ein Europa, das, so der Refrain „tue les réfugiés“, die Geflüchteten tötet. Es folgt *Yi're Yi're*, gesungen von LaToya, die mit ihrer kultigen Blues-Stimme über einem Bass-Riff von Alice Coltrane die verschiedenen Orishas, also Yoruba-Göttinnen aus afroamerikanischen Transritualen, anpreist – schließlich diene Musik in nicht-westlichen Kulturen auch spirituellen Heilungszwecken. Im Song *Réponds Monsieur Le Maire*, der den Hamburger Bürgermeister Olaf Scholz auffordert, den im Oktober 2013 an ihn gerichteten offenen Brief endlich zu beantworten, wird der Konflikt um kollektives Bleibe- und Arbeitsrecht besungen.

Das gesamte Album klingt wie ein musikalischer Befreiungsschlag gegen Rassismus, Kolonialismus und das Kontrollregime der Migration. Der laute Politschrei wird von einem Sound begleitet, bei dem ein afroamerikanisches Jazzerbe durchklingt, wobei Ragga, Dub, Coupé Decalé oder kongolesische Gitarren mit den typischen Schwabinggrad-Styles – Chanson-Geigen, Punk, Krautrock – kombiniert und so die Genres untereinander gebrochen werden. Besonders ist, dass dabei alle – ob Musiker*innen oder nicht – am Musikproduzieren beteiligt sind. Das liegt nicht zuletzt an den Instrumenten, die selbst eine Laiin wie ich spielen kann: alte Percussionteile, analoge Synthesizer, Melodica, Glockenspiel, Congas. Natürlich klingt auch das Händchen derjenigen durch, die wie Christine Schulz, Charalambos Ganiotis, Christoph Twickel oder Ted Gaier seit 20 Jahren in verschiedenen Bands der Hamburger Schule Musikgeschichte geschrieben haben.

Gelungen finde ich die Zusammenarbeit insbesondere an der Platte, weil meines Erachtens nach beim Musikmachen ein hoher Grad an egalitärer Partizipation möglich ist – und gerne bemühe ich auch die These, dass dies besser gelingt als beim gemeinsamen Theatermachen, bei dem man stärker von Expertise im Inszenieren oder Schreiben von Text abhängig ist.

Wie Jeremy Gilbert einst über die Arbeitsweise des Arkestras des afroamerikanischen Avantgarde-Komponisten Sun Ra schrieb, ermöglicht das Musikmachen in einem kollektiven Improvisationsprozess eine nicht-signifizierende Kommunikation von Energien sowie eine Sozialität, die durch transversale Beziehungen gekennzeichnet ist und durch

keinerlei Logik von Signifizierung verstanden werden kann. Sun Ra sah in dieser Art der Musikproduktion die mächtigste Sprache des Universums, da sie sich jenseits von Ethnizität und Nationen verortet. Der Platte ist der Afrobeat und der Reggae zwar anzuhören, dennoch weichen die Songs immer vom klassischen Klang dieser Genres ab und gehen in einem neuartigen Sound auf, der singuläre Qualitäten aufweist.

Das Theaterstück: *Chöre der Angekommenen*

Im Ende Juni 2017 aufgeführten Theaterstück *Chöre der Angekommenen. Indiskrete Platzbefragung* reflektierten wir die Kämpfe von Geflüchteten in Berlin, die 2012 mit der Besetzung des Oranienplatzes einen Höhepunkt erreichten. Mitglieder der beiden Kollektive Schwabinggrad Ballett und Arrivati führten Interviews mit diversen Akteur*innen der O-Platz-Besetzung, die mit der unrühmlichen Räumung im April 2014 endete. Aus den Aufnahmen der Interviews wurde eine Art Hörspiel geschrieben, das die Chronik der Ereignisse anhand der Berichte der an der Besetzung des Oranienplatzes Beteiligten erzählte, die mit verteilten Rollen von uns wieder auf Band aufgenommen wurden. Dieses Audiostück spielten wir in einem mobilen Soundsystem ab, während die Gruppe in drei verschiedenen Prozessionen durch die Straßen von Kreuzberg eine Art performative Demonstration aufführte, an der das Publikum teilhatte. Das Soundsystem wurde in einem hohen mobilen Baugerüst-Turm mitgenommen, während sich die Performer*innen in grellfarbenen Uniformen und Megaphonen mit choreografierten Schrittfolgen nebenher fortbewegten. Der Grund für diese mobile Form waren institutionelle Schwierigkeiten mit der Polizei, dem Berliner Senat und dem Kreuzberger Grünflächenamt, die unseren ursprünglichen Plan, das Theaterstück am Oranienplatz aufzuführen, nicht erlaubten. Überhaupt war dieses Projekt von Anfang an mit langwierigen Schwierigkeiten mit den Berliner Behörden konfrontiert, die eine politische Brisanz in sich tragen. Bereits beim ersten Anlauf der Antragstellung beim Hauptstadtkulturfonds (HKF) in 2014

durften wir erfahren, dass das Projekt zwar nach Ansicht der Jury finanziert werden sollte, jedoch vom politischen Gremium des HKF, dem „Gemeinsamen Ausschuss“, der unter anderem vom Berliner Bürgermeister, der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien und dem Berliner Kultursenator gestellt wurde, geblockt wurde. Grund war damals, meinem Verständnis nach, dass wir unter anderem auch vor der ehemals von Geflüchteten besetzten Gerhard-Hauptmann-Schule in der Ohlauer Straße in Kreuzberg spielen wollten, der Senat jedoch damals schon die Räumung der Schule vorhatte und die symbolisch-politische Aufladung des Ortes durch unser Stück vermeiden wollte. Als offizielle Begründung wurde uns damals erklärt, dass das Stück aufgrund der unsicheren Aufenthaltsstatus der Geflüchteten unter uns nicht gefördert wurde. Als wir das Stück in der nächsten Förderrunde auf eine Aufführung auf dem Oranienplatz beschränkten und den genauen Status unserer Mitglieder aufführten, wurde das Projekt zwar gefördert, doch dann begann ein über ein Jahr und mit Hilfe des Hebbel am Ufer geführter Kampf mit den Kreuzberger Behörden, die allerlei Gründe darlegten, warum Kulturveranstaltungen auf dem bis dahin bereits von den Zelten der Geflüchteten geräumten Oranienplatz nicht gestattet werden können. Es gibt hierfür zwar keine offizielle Erklärung, doch Grund genug anzunehmen, dass die Entfaltung der Geschichte des Oranienplatzes am ursprünglichen Ort die Befürchtung der Behörden weckte, dass dieser wieder mit politischer Bedeutung und protestierenden Körpern aufgeladen werden könnte. Also mussten wir die ganze Show um ein weiteres Jahr verschieben und schließlich war die mobile Lösung, das ständige In-Bewegung-Sein in Form von Demonstrationen, die einzige Möglichkeit das Theaterstück zu realisieren. Wir konnten nur kurz anhalten, um „Zwischenkundgebungen“ abzuhalten, und durften – charakteristischer- und ironischerweise wie Körper in Migration – uns nirgendwo permanent aufhalten, sondern konnten nur in ständiger Bewegung die Geschichte einer Geflüchteten-Besetzung aufführen.

Es mag auf den ersten Blick anmaßend erscheinen, dass wir – ausgerechnet zwei Gruppen aus Hamburg – ein Stück über eine genuine Berliner Bewegung produzieren wollten, auch wenn die Aktivist*innen in unserer Gruppe stets in engem Austausch mit den Berliner Kämpfen gestanden haben.

Andererseits wurde es auch als Vorteil wahrgenommen, weil wir als Außenstehende relativ unvoreingenommen auf die Widersprüche in dieser Bewegung hinweisen konnten, die sich an der Frage der Akzeptanz eines Kompromissangebots des Senats spaltete: Das Angebot an die Besetzer*innen war, den Platz zu räumen und als Gegenleistung die Prüfung von individuellen Duldungen garantiert zu bekommen, was die Gruppe Lampedusa in Berlin annehmen wollte, während der andere Teil der Besetzer*innen um eine kollektive Aufenthaltslösung und damit weiterhin um eine politische Lösung kämpfen wollte. Als Hamburger Gruppen und nicht unmittelbar Beteiligte haben wir gleichberechtigt alle Positionen in diesem Drama zu Wort kommen lassen und konnten, ohne uns explizit auf die Seite der einen oder anderen zu stellen, die einzelnen Positionen nachvollziehbar machen und dabei eher den Blick auf ein strukturelles System freimachen, das strategisch darauf setzt Kämpfende gegeneinander auszuspielen und zu spalten. So dachten wir, könnten wir die Oranienplatz-Kämpfe als emblematischen Fall herausarbeiten, aus dem verallgemeinernde Lehren gezogen werden könnten.

Auf das Stück bekamen wir erstaunlich gutes Feedback. Allerdings erweckten wir dabei nicht das Interesse der etablierten Theaterkritik und wurden in der entsprechenden Presse nicht besprochen. Vielleicht war der Grund hierfür, dass das Geflüchteten-Thema nach dem Hype im Sommer 2015 schon als ausgelutscht galt oder dass die Kritik ein Stück „unter Beteiligung von Geflüchteten" nicht als ernstzunehmendes Theater erachten kann – was wiederum die Frage nach den derzeit vielerorts diskutierten Kriterien der etablierten Theaterkritik aufwirft.

Diejenigen, die den Platz mitbesetzt hatten, schienen zufrieden mit unserer Narration der Ereignisse, zumal wir zu keinem Zeitpunkt die Schuld für das Scheitern der Besetzung bei ihnen gesucht haben. Den Aktivist*innen aus unserer Gruppe wurde allerdings auch vorgeworfen, dass sie mit einer kulturellen Aneignung der Kämpfe Geld verdient hätten. Für Napuli wiederum, die die Besetzung bis zum letzten Moment verteidigt hat, stellte das Stück eine Möglichkeit dar, den Oranienplatz mit Kunst neu zu besetzten und

somit den Kampf der Geflüchteten wieder an ihren Ort zurückzuholen. Auf eine Art, sagt sie, benutze sie das Ballett dafür und erachte damit die Aneignung nicht als problematisch, sondern vielmehr als politisch produktiv. Zumal der Erarbeitungsprozess streng kollektiv gehalten wurde und auf basisdemokratischen Entscheidungsstrukturen beruhte – was den künstlerischen Prozess erwartungsgemäß zäh und natürlich auch anstrengend machte. Doch für die Arrivati und das Ballett gibt es dazu keine Alternative. An den Szenen und den choreografischen Schrittfolgen haben alle mitgewirkt, dabei haben wir solange nach einer Idee gesucht, bis es einen für alle anzunehmenden Kompromiss gab. An den Konflikten innerhalb dieser Prozesse wurden die zu Beginn erwähnten Frontlinien von Differenzen deutlich: Während einige von uns als Geste der Solidarität kurdische Kampf-Kreistänze in das Stück einbauen wollten, verweigerten sich andere Beteiligte aus Westafrika dieser Form, weil sie Nordafrikaner*innen, also Araber*innen, als rassistisch erlebt hatten und auf keinen Fall eine Hommage oder Referenz an sie performen wollten. (Dass hier Kurden*innen und Nordafrikaner*innen fälschlicherweise in einen Topf gesteckt wurden, wurde nicht als Argument zugelassen.) Somit waren zum Beispiel die kurdischen Tänze vom Tisch. Diese Konfliktlinie zwischen arabischen und westafrikanischen Geflüchteten erlebten wir auch bei unseren Aktionen in den Lagern, wo klar wurde, dass frischangekommene Syrer*innen und die zuvor aufgrund des Libyen-Kriegs geflüchteten Menschen viel mehr trennt, als wir uns es vorgestellt hatten – was auf die augenscheinliche aber wenig beachtete Tatsache hinweist, dass Geflüchtete nicht gleich Geflüchtete sind und unter diesen Bevölkerungsgruppen viele Differenzen bestehen, die die deutsche Mehrheitsgesellschaft nur selten im Stande ist zu verstehen.

Ein anderes Beispiel für die ästhetischen und auch politischen Konfliktlinien in der Gruppe ist die Frage, inwieweit wir erkennbare Afroästhetik benutzen sollten. Während vor allem die *Weißen* unter uns besonders Lust hatten, typische Moves aus afrikanischen Tänzen zu benutzen, sträubten sich die Afrodeutschen dagegen: Vielmehr bevorzugten sie minimale Ästhetik oder zumindest eine Ästhetik, die nicht eindeutig auf einen Herkunftskontext verweist, um als Schwarze Menschen in Deutschland nicht

auf ein klischiertes exotisierendes Fremdsein reduziert zu werden. Das Ergebnis solcher Auseinandersetzungen war, dass wir auf abstrakte Bewegungsfolgen zurückgriffen, die aus Aufwärm-Spielen generiert wurden und eher an eine sich kryptisch, uneindeutig bewegende Armee erinnerten.

Schließlich fehlte es in dem Probenprozess natürlich nicht an langen und auch schmerzhaften Privilegiendiskussionen. Vor allem die in Kunst und Politik erfahreneren Schwabinggrad-Mitglieder nahmen mit dem Näherkommen der Premiere eine immer wichtigere Führungsrolle ein, um Prozesse praktisch zu beschleunigen. Was den Raum für das kollektive Ausdiskutieren von Entscheidungen verengte und es natürlich auch für diejenigen, die mehr Zeit brauchten, um sich zu äußern, schwieriger machte sich den Raum zu nehmen. Gleichzeitig war diese Führungsposition, die sich vor allem bei logistischen Fragen, teilweise auch von Beginn des Prozesses an einschlich, keinesfalls beneidenswert. Wie Ted Gaier aber auch Liz Rech bemerken, war die Tatsache, dass die deutsch sprechenden Profikünstler*innen die gesamte Organisation der Produktion sowie die Kommunikation mit den Behörden und den Mitarbeiter*innen des Hebbel am Ufer übernehmen mussten, vor allem belastend. Die Verantwortung für das Gelingen des Stückes wurde von nur wenigen in der Gruppe geschultert, was auf eine Mehrbelastung und erhöhten Druck für diese Personen hinauslief.
In gewisser Weise teilten diese Schwabinggrad-Mitglieder das Schicksal der Supporter in den Refugee-Kämpfen: Die Balance zwischen der Zurverfügungstellung einer Struktur, in der sich alle wohlfühlen und arbeiten können und der zumindest auf bewusster Ebene unfreiwilligen Übernahme einer zentralen Position innerhalb einer auf Basisdemokratie setzenden Gruppe, ist schwer herzustellen. Liz ist der Ansicht, dass es mehr Zeit braucht, um diese Problematik in solchen Prozessen einzuebnen. Mit mehr Zeit könne man sowohl neue Leute zur Erledigung der verschiedenen anstehenden Aufgaben schulen und gleichzeitig auf einem professionellen Niveau arbeiten, das einem Premierendruck standhält – ohne in pädagogisches Community-Theater zu verfallen. Allerdings gibt es diese Zeit in den seltensten Fällen – wenn man nicht

umsonst arbeiten möchte –, zumal die etablierten Förderlogiken so etwas nicht vorsehen. Wie wäre der Spagat zu schaffen zwischen einer eher auf den gemeinsamen Prozess setzenden theaterpädagogischen Arbeitsweise und einer, die das ästhetische Produkt prioritär behandelt und dafür Ungleichheiten in Kauf nimmt? Zumindest suchen wir in der Zusammenarbeit von Arrivati und Schwabinggrad Ballett nach den Momenten, in denen die Unmöglichkeit einer solchen Kollaboration aufgebrochen wird und wir mit Neu-Angekommenen, jenseits humanitärer Hilfsgesten und Supporterstrukturen, etwas Gemeinsames und genuin Neues schaffen können.

Das gemeinsame Album klingt mit einem Song nach, in dem Thesen von Adorno über die Utopie rezitiert werden. Über düsterem Synthesizersound wird von der Krux der Utopie gesprochen, um die stets gerungen werden muss, genau weil sie unmöglich erscheint. Vielleicht ist *Beyond Welcome* der groovige Sound solch eines hartnäckigen Ringens und das Theaterstück *Chöre der Angekommenen* eine wertvolle Erfahrung für einen erneut anzugehenden Versuch.

Für den vorliegenden Text wurde der Artikel *Jenseits des Willkommens* aus Missy Magazine 04/16 als Ausgangspunkt genommen, überarbeitet und vertieft.

MAX-PHILIP ASCHENBRENNER

DIE DINGE,
DIE UNS
ZUSAMMEN-
HALTEN,
UND MEHR

It's a question of lust

It's a question of trust

It's a question of not letting what we've built up crumble to dust

Depeche Mode

Vom Tanzen und Singen

Vielleicht war es eine Jägerin, die abends, als sie nach Hause kam und kein Mammut erlegt hatte, in Rechtfertigungsnot vor der eigenen, hungrigen Familie geriet und ihre Geschichte im Scheine des Feuers so gekonnt erzählte, ihre Performance so virtuos gestaltete, dass das Essen plötzlich zur Nebensache wurde und etwas anderes stattfand, da in dieser Höhle. Vielleicht war es aber auch ein Schamane, ein Sozialanimateur, der die anderen aufforderte gemeinsam mit ihm so lange im Kreis zu hüpfen, bis die Jagd endlich erfolgreich sein würde. Oder eine Mutter, die ihre Kinder durch das rhythmische und höhenversetzte Gurren ihrer Stimme in den Schlaf wiegte. Wer genau die erste Autorschaft übernahm, werden wir nie herausfinden. Tanzen, Singen und Schauspielern entstehen mitten aus dem Leben heraus, aus alltäglichen Erfahrungen und aus der Sehnsucht danach, diese mit anderen zu teilen, eine Form dafür zu finden, sie in Schönheit zu transformieren, Kunst zu machen. Das lässt sich festhalten.

Ein paar tausend Jahre später auf der Peloponnes, als die Menschheit sich zum ersten Mal an einer Form von demokratischer Zivilisation ausprobierte, hatten sich die darstellenden Künste bereits grundlegend verändert. Im Amphitheater stand zunächst nur ein sagenumwobener Chor auf der Bühne. Weder Originaltexte noch Bewegungspartituren sind erhalten. Was wir wissen, wissen wir aus zweiter oder dritter Hand. Seine offensichtliche Funktion war die Repräsentation der Polis als Gemeinschaft. Die eigentliche Aufgabe aber war, diese Gemeinschaft in Beziehung zu denjenigen Menschen und Dingen zu setzen, die nicht Polis waren, die sich nicht in die neu erdachte demokratische Struktur integrieren ließen: die Geister und die Natur, die Toten und Ungeborenen, die Verbannten und Unbekannten, das Vor-, Nach- und Nichtsprachliche. Betrachtet man den Akropolis-Hügel architektonisch, stiegen die Götter ja tatsächlich nur ein paar hundert Meter aus dem Tempel herunter, um sich im Theater elegant, aber mächtig ex machina einzumischen.

Je nach Quellenlage tritt der erste Protagonist etwa 400 bis 300 vor Christus aus diesem Chor-Kollektiv heraus. Er trägt eine Maske und verkörpert den Gedanken vom unabhängigen Selbst nur, ist aber noch keins. Denn die neue Idee vom Individuum dachte sich immer im Verhältnis zur Polis. Bevor sie sich dann zum ersten Mal mit einem Antagonisten konfrontiert sieht und in einen zwischenmenschlichen Dialog tritt, vergehen weitere hundert Jahre. Von da aus ist es dann nur noch ein kleiner Schritt bis zu den römischen Gladiatoren, die mit ihren Schreien und ihrem Schwertklappern den singenden und tanzenden Chor endgültig ablösen und den Dialog in ein gegenseitiges Zerfleischen verwandeln werden. Die Polis wird nur noch auf den Zuschauerrängen stattfinden.

Vom Kunstmachen

Kunstproduktionsmaschinen sind wie alle anderen Maschinen, die der Produktion dienen, ökonomische Maschinen. Sie bringen Sachverhalte hervor, indem sie Materialien verdinglichen und verdichten. Das Paradox, dass ihr Hervorgebrachtes, ihre Produkte immer ephemer sind, löst jede Kunstmaschine für sich. Die Linien und Farben auf den Gemälden von Mark Rothko oder Michelangelo verblassen nach einigen Jahren ebenso wie das Licht und der Schatten auf den Fotografien von Henri Cartier-Bresson oder die Erinnerung an einen geglückten Theaterabend. Damien Hirsts in Formaldehyd eingegossener Hai, der den klingenden Titel *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* trägt, rottet seit mehreren Jahren vor sich hin und ist Gegenstand einer juristischen Debatte zwischen dem Besitzer, der Saatchi Gallery und dem Künstler selbst, der sich weigert ihn zu reproduzieren. Denn was genau hat hier den Besitz gewechselt? Eine Skulptur oder eine Handlungsanweisung? Ein Objekt oder eine Idee? Kapitalanlage oder Erfahrung?

In *Belle du Jour* sagt der echte Fritz Lang, der unter den Augen von Jean-Luc Godard Fritz Lang spielt: „Wenn Kultur die Regel ist, dann muss Kunst die Ausnahme sein." In vollem Widerspruch dazu tut sich gerade eine Lücke in der Welt auf, in der Kunst mit den Maßstäben von Kultur gemessen wird. Sie muss passen: auf Antragspapiere und in Produktionslogiken, zu lokalen Praktiken und

globalen Regeln, zu Marketing-, Kommunikations- und Verwertungsstrategien. Neuerdings soll sie sogar die Erziehung und Ausbildung übernehmen oder die Notversorgung, weil Institutionen wie Schule, Universität und Behörde im Umgang mit den Gemeingütern mehr und mehr versagen. Wechselt man die Perspektiven und deutet diese bewusste Verdrehung und Verwechslung des Repräsentationsbegriffs nicht ästhetisch, sondern gesellschaftlich, erscheint ihre Problematik bedeutend beängstigender. Ein Beispiel: Der griechische Performer Yanis Varoufakis verlässt seinen Posten als offiziell berufener Finanzminister einer demokratisch gewählten Regierung nach sechs Monaten, weil ihm die Arbeit zu anstrengend ist und ruft wenige Monate später auf einer Theaterbühne sitzend eine neue Partei aus: Politik als performative Kunst. Performative Kunst als Politik. „Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuss ersten Ranges erleben lässt“, schrieb der hellsichtige Walter Benjamin 1935 in seinem Pariser Exil. Er sollte wieder und wieder Recht behalten.

Dass es ebenso versäumt worden ist, Kulturkompromisse, Generationen- und Sozialverträge neu auszuhandeln wie Fragen zu Nationalstaatlichkeit, Souveränität und demokratischen oder rechtsstaatlichen Prinzipien realpolitisch zu thematisieren, schlägt jetzt mit voller Wucht zurück: Die Ökonomie ist Zauberei geworden, die Gesellschaft Spiel, die Kunst *Commodity* und die Politik Theater. Und unsere eigenen Welten schwanken darin zwischen Casting-Shows, Fashion-Spektakeln, Schönheitschirurgieorgien und hausgemachtem Internetporno ebenso hin und her wie zwischen Petitionen auf Facebook, Demonstrationen, Parteimitgliedschaften, Yogazirkeln und religiösen Vereinigungen oder Nationalstaatlichkeit, Hautfarbe, Geschlecht und sozialer Herkunft. Jede kreiert und performt permanent ihre eigene Show „Leben“ und ist an ebenso vielen anderen als Mitspielerin beteiligt. Diese Pendelbewegung gleicht einem beständigen Entscheidungs- und Selektionsprozess, den man mit dem Modewort des Kuratierens umschreiben kann. Denn mittlerweile wird ja alles kuratiert: Festivals, Playlists, Kaffesorten, Kinderwindeln, Beziehungen. Die ursprünglichen

Bedeutungen des Begriffs – sorgen, pflegen, sich kümmern, heilen – sind dabei allerdings verloren gegangen. Guy Debords Konzept einer *Gesellschaft des Spektakels* lässt sich demnach produktiv erweitern, und angelehnt an die Worte von Andy Warhol kann man von einer *Gesellschaft der Performance* sprechen: Jede*r muss immer alles für seine 15 Minuten Berühmtheit tun! Jede*r muss ein Star sein! Jede*r muss nicht nur ein*e Künstler*in sein, jede*r muss ein*e Kurator*in sein!

Von den Augen der Anderen

Lassen wir unseren Blick nach Asien oder Afrika schweifen. In Gegenden, in denen bäuerliche Stammeskulturen direkt in datengestützte Konsumgesellschaften übergingen, ohne den Umweg über eine bürgerlich-literarische zu nehmen, wird deutlich, dass die häufig als universell bezeichneten zeitgenössischen Ästhetiken, die die europäischen Bühnen derzeit beherrschen – seien sie nun in Braunschweig, Brüssel oder Bujumbura produziert worden –, weiterhin dem politischen Programm eben jener kolonialen Industriegesellschaft folgen, die sie inhaltlich oft sogar explizit kritisieren. Die Dramaturgien nahezu aller Arbeiten von außereuropäischen Künstlern, die in der internationalen, zeitgenössischen Zirkulation Patz finden, folgen einer klassisch-aristotelischen Emotionslogik, quasi alle passen sich dem westlichen Theaterraum an. Kommt Sprache zum Einsatz, werden nicht-übertragbare Konzepte bewusst ausgeklammert oder in den Übertiteln schlichtweg verschwiegen. Aber weder die Black Box noch der White Cube sind neutrale Räume, im Gegenteil. *Weiße* Haut strahlt vor einer schwarzen Wand, Schwarze sieht man schlecht bis gar nicht. Vor einer weißen Wand andererseits lässt es sich als *Weißer* prima in sich versunken und gut verborgen Kunst betrachten, sonst fällt man eher auf.

In der griechischen Tragödie heißt die Kraft, die durch einen plötzlichen Perspektivwechsel Erkenntnis schafft, Anagnorisis. Sie schafft ihre Kontexte blitzschnell. Beim Platzen der Subprime-Blase 1997 in Asien und 2008 in Europa und den USA stand sie den Händlern an den Börsen ins Gesicht geschrieben. Diese zu 90 Prozent männlichen und zu 75 Prozent kaukasischen Alphatiere kapierten in just diesem Moment, dass sie nicht mehr

notwendig sind. Nicht weil viele von ihnen ihre Jobs verlieren würden, vielmehr weil sie eine erste Ahnung davon bekamen, dass die Algorithmen, die sie selbst schufen, keine Verwendung mehr für sie haben. Die künstliche Intelligenz des globalen Datenaustauschs hat die Prozesse vollständig übernommen, von denen mann dachte, er hätte sie mit einem Klicken hier und einem Tippen des Fingerchens da unter Kontrolle. In diesem Sinne waren diese Krisen wie so oft behauptet tatsächlich Krisen des Vertrauens. Allerdings hat da kein Mensch das Vertrauen in einen anderen Menschen verloren, sondern die Maschinen, die heute Software heißen, das Vertrauen in die Menschen selbst. Und vielleicht kann uns die Kunst dieses Vertrauen ins Vertrauen wieder zurückgeben. Aller Algorithmisierung zum Trotz haben Kunstproduktionsmaschinen ihre ureigene Kraft nämlich noch nicht zur Gänze verloren. Sie laufen dann wie geschmiert, wenn sie lügen, nicht wenn sie Wirklichkeit ab- oder nachbilden und erst recht nicht, wenn sie Reales schlicht als Kunst rahmen.

Demokratie definiert und organisiert die Gemeinschaft der Lebenden, eine Gemeinschaft derer, die über das sprechen, was sie teilen. Die Prozesse und Vorgänge, die sie dabei verhandeln, betreffen aber auch jene Gemeinschaft der Abwesenden und Nicht-Seienden, die keine Sprache haben, um sich an der Debatte zu beteiligen. Und genau darum haben sie sich in der Mitte dieser Gemeinschaft einen Platz erkämpft. Kunst, allem voran das Theater, folgt der Struktur der Anrufung und der Besessenheit. Im koreanischen Kulturraum, in dem 극장 *(Gugdschang)* sowohl Theater als auch Film, sowohl das Medium als auch den Raum dafür bezeichnet, findet sich eine sehr schöne Figur für diesen Gedanken: 그분 *(Gbun)* ist jene Instanz, die eine Entscheidung trifft. Sie ist dabei weder persönlich, noch gemeinsam, weder subjektivierbar, noch sozialisierbar. Sie kommt, verrichtet und verschwindet ebenso schnell wieder. Sie nutzt den Körper, den sie findet, spricht durch den Mund, der sich für sie öffnet, schaut durch die Augen, die sich für sie aufschlagen. „Er“, wie sich das Konzept eher schlecht als recht übersetzen lässt, ist das, was alle teilen, ohne dass es ihnen gehört; das, auf das sich alle einigen, ohne dabei einem Vorschlag zu folgen; das, was am Ende zählt, ohne dass man weiß, wann und wo es angefangen hat.

Vom Boden der Tatsachen

Während meines Engagements am Asian Arts Theatre in Gwangju habe ich ein Modell ausprobiert, bei dem das Spielzeitprogramm von fünf gleichberechtigten Kurato-r*innen entwickelt wurde. Der regierungspolitische Auftrag der Struktur bestand darin, zeitgenössische, asiatische Kunst zu produzieren. Was ist zeitgenössische Kunst? Was ist Asien? Mir war schnell klar, dass ich für diese Fragen gute Kompliz*innen brauche: Wenn die potentiellen Partner*innen mit eigenen Strukturen vor Ort ebenso selbstverständlich produzieren und präsentieren können wie im gemeinsamen Raum, verschiebt sich dieser vielleicht automatisch? Entsteht durch die Umverteilung von Ressourcen ein organisches Netzwerk, das Verschiebungen statt Rotationen um das ewig gleiche Zentrum herum zulässt, oder vielleicht sogar eines, das keine Zentren und damit keine Grenzen um sie herum mehr braucht? Können Formen und Formate von Kunst erfunden und erdacht werden, die erst durch dieses neue Ganze, das stets etwas anderes ist als die Summe seiner Teile, möglich werden? Kann ein gut subventioniertes Haus, wie jenes ostasiatische oder ein durchschnittliches europäisches, seine internationale Arbeit in Strukturen kanalisieren, statt wie bisher üblich in Prozessen? Keine Produktionen, sondern Produktionsbedingungen unterstützen? Keine Künstler*innen, sondern Zusammenhänge? Keine Qualität fordern, sondern Solidarität zeigen?

Immer wieder laufen die Fäden zusammen, werden die produzierten Arbeiten und gewonnenen Erkenntnisse ebenso präsentiert wie gescheiterte Versuche und im Entstehen Begriffenes. Kunst folgt praktischen, ökonomischen und sozialen Realitäten, sie definiert sie aber auch, und genau das ist ihre Kraft. Daher ist es von elementarer Bedeutung, dass die internationalen Kollaborateur*innen auch auf diesen Ebenen zu Mitgestalter*innen und vor allem zu Mitverantwortlichen werden. Was technisch und produktionsrealistisch möglich ist, wie die Finanzierungspläne und Cashflows aussehen, welche Vermittlungs- und Kommunikationsstrategien sinnvoll sind, kann und muss gemeinsam entschieden werden. So verändert sich auch das Versprechen ans Publikum. Aus Zeitzeug*innen einer vorbeirasenden Welt oder Konsument*innen schöner Kunst werden Beteiligte und

Mitverantwortliche. Die öffentlichen Gelder fließen direkt in die Hände der internationalen Kollaborateur*innen, nicht mehr durch die der einzig(artig)en kuratorischen Instanz, welche die Qualität garantiert und Investitionen rechtfertigt. Denn Kern des Problems aller Identifikationslogiken ist und bleibt ein existierendes Machtgefüge zwischen zwar imaginierten, so doch real existierenden Nationen. Und diese per se identitären Fundamente von kompetitiven Gesellschaften grundlegend zu denken, ohne sie dabei zu perpetuieren, gelingt nur, indem man sie mit ihren eigenen Mitteln konfrontiert. Die Deutungshoheiten und faktischen Ressourcen unterscheiden sich lokal gravierend, international lassen sie sich transzendieren.

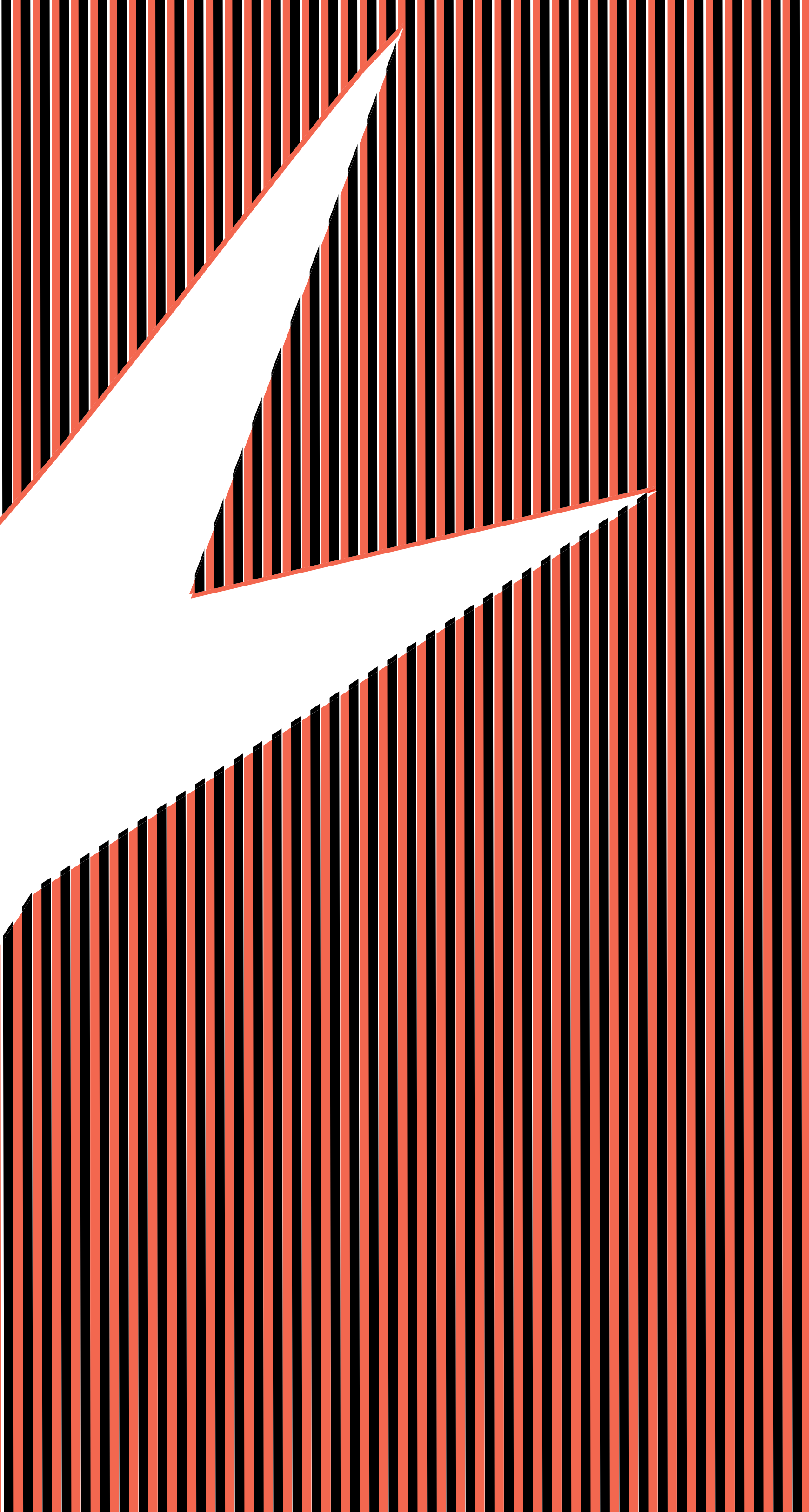
In den *Asian Windows*, die ich zusammen mit Helly Minarti, Mi You, Tarek Abou El Fetouh, Raya Martin und Jongyou Jang realisiert habe, blieb gerade genug Zeit, erste Schritte in diese Richtung zu gehen, die Formen zum Tanzen zu bringen, neue Konfigurationen von Arbeitszusammenhängen und Publikumserfahrungen zu erahnen. Um tiefer in das Modell einzusteigen, habe ich mich damit als Künstlerischer Leiter bei einem Festival beworben, das in einer der reichsten Städte der Welt angesiedelt ist, die einen überdurchschnittlich hohen internationalen Bevölkerungsanteil hat. Gescheitert bin ich am kulturpolitischen Vertreter der Jury, Mitglied einer linken Partei, dem ich auf die wiederholten Fragen, wie ich die Qualität des Programms garantieren wolle und ob das Geld nicht einfach so veruntreut würde, irgendwann nicht mehr antworten wollte. Zirkuläre Argumentation. Ich war vielleicht einfach zu müde davon, erklären zu müssen, warum ich nicht finde, dass ich als *weißer* Mittelstandsmann, der mit Steuermitteln um die Welt jettet, eine glaubwürdigere Instanz dafür bin, Kunst in Indien einzuordnen als eine Kollegin vor Ort in Delhi. Ich war vermutlich frustriert, dass mir wie selbstverständlich unterstellt wurde Kunstproduktion und ihre Strukturen in Lateinamerika besser kontextualisieren zu können als eine Kollegin vor Ort in Buenos Aires.

Von der erinnerten Zukunft

Denn was ist überhaupt gute und was ist schlechte Kunst? Und was davon zeigt man dem Publikum und warum? Wie setzt sich ein internationaler Spielplan zusammen, der nicht von einem Konzept, einem Thema oder einem kuratorischen Mastermind, sondern durch die Hände und die Arbeit seiner globalen Macher*innen und deren ökonomischen, sozialen und politischen Verlängerungen definiert wird? Wer darf überhaupt Kunst machen? Und wer darf Kunst worüber machen? Gibt es wirklich so etwas wie Hochkultur? Und wenn, dann wo? Und wer unterscheidet sie von Populärkultur, Ritualen und Killefitz?

Die Fragen liegen auf dem Tisch, hier wie anderswo und nicht erst seit gestern. Geschichte wiederholt sich, pendelt. Jeder kleine Schritt in die richtige Richtung ist ein richtiger Schritt. Seit sich die Geister der Toten und Ungeborenen, die Verbannten und Unbekannten, die Ausgeschlossenen und Verleugneten ihre Bühne zurückerobern, können wir diese Fragen immerhin nicht mehr ignorieren. Ich wünsche mir, dass wir die, die sie stellen, mit einem warmen und langen Applaus in der Mitte der Gesellschaft begrüßen und ihnen zuhören. Im griechischen Theater galt die Melodie des Chorgesangs als heilend, die konkreten Inhalte der einzelnen Tragödie waren nicht so wichtig. Vielleicht sollten wir uns in Zukunft daran erinnern, wenn wir von performativer Kunst sprechen, und nicht an die immer gleiche Leier vom Individuum, das aus der Menge heraustritt.





NELSON MUN
— BEGEGNUN
MIT EINEM
MADGERMAN
2009–2017

EINE
TEXT-BILD-
COLLAGE
VON MALTE
WANDEL

HEQUETE
GEN

221





„1990 kam die Nachricht, dass der Vertrag enden würde. Die Zukunft von Deutschland war ungewiss. Viele Betriebe wurden nach der Wiedervereinigung von Firmen aus dem Westen übernommen oder geschlossen. Die Ausländer sollten das Land verlassen. Ich hatte in Deutschland eine Freundin und wollte in Deutschland bleiben. Ich habe meine Freundin gefragt, ob sie mir dabei helfen kann. Doch es funktionierte nicht. Wir mussten uns trennen, als ich nach Mosambik zurückkehrte. Sie hat mir Briefe geschrieben und ich habe ihre Briefe beantwortet. Wenn ich die Briefe heute lese, berühren sie mich immer noch. In einem letzten Brief hat sie sich von mir verabschiedet. Es ist wie ein Stich ins Herz. Ich werde sie wahrscheinlich nie wiedersehen. Ich weiß nicht einmal ob sie noch lebt. Wir haben keinen Kontakt mehr.“*

Nelson Munhequete ist 1967 in Maputo, der Hauptstadt von Mosambik, geboren. Das Land im südlichen Afrika war über Jahrhunderte portugiesische Kolonie und erlangte erst nach langem Freiheitskampf am 25. Juni 1975 seine Unabhängigkeit. Die marxistische Freiheitsbewegung Frelimo übernahm die Regierung und stellte mit Samora Machel den ersten Staatspräsidenten. Mosambik wurde zum sozialistischen Einparteienstaat und knüpfte enge Beziehungen zu anderen sozialistischen Bruderstaaten. Am 24. Februar 1979 unterzeichnen der damalige Vorsitzende des Staatsrates der Deutschen Demokratischen Republik Erich Honecker und der Präsident der Volksrepublik Mosambik Samora Machel einen Vertrag über Freundschaft und Zusammenarbeit ihrer beiden Länder. Damit legen sie den Grundstein der Beschäftigung von mehr als 16.000 mosambikanischen Vertragsarbeiter*innen in der DDR.

„Als ich zur Schule ging, herrschte in Mosambik ein blutiger Bürgerkrieg. Die Kämpfe zwischen Frelimo und Renamo reichten vom Rovuma-Fluss im Norden bis nach Maputo im Süden. Als ich alt genug war, wurde ich zum Militärdienst einberufen. Ich sollte zum Soldat ausgebildet werden. Mir war klar, dass es bei dem Konflikt viele Tote gab. Egal ob man gut ausgebildet ist oder nicht, man konnte einfach so sterben. Ich war 19 Jahre alt und hatte meine militärische Ausbildung bereits begonnen, als ich von der Möglichkeit hörte, dass

junge Mosambikaner*innen nach Deutschland, in die ehemalige Deutsche Demokratische Republik gehen konnten. Wir sollten dort ausgebildet werden und arbeiten. Später sollten wir in unsere Heimat zurückkehren und helfen ein besseres Mosambik aufzubauen. Ich meldete mich an und konnte so den Militärdienst verweigern. Für mich war eine Ausbildung im Hafen von Rostock vorgesehen. Als wir aber 1987 am Flughafen Berlin Schönefeld ankamen, wurde meine Gruppe von einem Bus des VEB Glasseidenwerk Oschatz in Sachsen abgeholt. Sie haben uns erst mal etwas Warmes zum Anziehen gegeben. Es war Winter und überall lag Schnee. Ich hatte so etwas noch nicht gesehen. Wir kamen gegen 15 Uhr in Oschatz – einer Kleinstadt zwischen Leipzig und Dresden – an und bekamen eine Führung durch den Betrieb. Danach wurde uns in der Kantine ein typisch deutsches Essen serviert. Am Abend wurden wir in unserem Wohnheim untergebracht. Je drei Personen in einem Zimmer. Ich landete im Zimmer Nr. 17. Wir hatten zwei Wochen Zeit uns einzugewöhnen, dann begannen die Berufsausbildung und der Deutschunterricht. Nach der Ausbildung arbeitete ich in der Zwirnerei des Glasseidenwerks. Meine Aufgabe war es, am Schneidegerät die Fasern abzutrennen, bevor die Spulen in die Weberei gebracht wurden.“ *

Ich bin Nelson Munhequete das erste Mal auf einer Großdemonstration der sogenannten *Madgermanes* am 9. November 2009 in Maputo begegnet. Der Begriff *Madgermanes* entstand schon kurz nach der Rückkehr der Vertragsarbeiter aus Deutschland und stammt ursprünglich aus dem Shangaan, einer im südlichen Mosambik weit verbreiteten Sprache. *Madgermanes* bedeutet soviel wie: Die, die aus Deutschland kommen. Bis zu 60 und teilweise sogar 80 Prozent des Lohns der ehemaligen Vertragsarbeiter*innen wurden von den DDR-Betrieben einbehalten und an den mosambikanischen Staat transferiert. Allerdings nur auf dem Papier. Die Vertragsarbeiter*innen haben, ohne es zu wissen, mit ihrem Gehalt Staatsschulden getilgt und so indirekt Warenlieferungen, militärische Unterstützung und Entwicklungshilfe bezahlt. Ihren vollen Lohn haben sie bis heute nicht erhalten. Die mosambikanische Regierung schuldet den *Madgermanes* insgesamt mehr als 100 Millionen US Dollar.





Als den Rückkehrer*innen klar wurde, dass sie das Geld, für das sie all die Jahre gearbeitet hatten, nicht bekommen würden, formierte sich vor allem in der Hauptstadt Maputo ein organisierter Widerstand gegen die mosambikanische Regierung. Nelson Munhequete ist eine der führenden Persönlichkeiten der Protestbewegung. In Lumpen gekleidet marschiert er jeden Mittwoch mit einer großen DDR-Fahne an der Spitze des Demonstrationszuges durch die Straßen von Maputo.

„Wieder kam ein Bus, um uns abzuholen. In den Wochen zuvor war ich noch sehr traurig. Doch jetzt fühlte sich alles ganz normal an. Für mich war klar, dass ich jederzeit nach Deutschland zurückkehren konnte. Ich würde meine Freundin und meine Freunde einfach besuchen. Warum auch nicht? Alles schien seinen gerechten Lauf zu nehmen. In Schönefeld stieg ich dann ins Flugzeug. Ich weiß es noch ganz genau: es war der 4. Oktober 1990. Beim Landeanflug auf Maputo habe ich aus dem Flugzeugfenster gesehen und das Meer und die Halbinsel Catembe erkannt. Die einfachen Behausungen. Die vielen verrosteten Blechdächer. Schnell ist mir klargeworden, mein Land hat sich nicht verändert. Das Leid existiert noch immer. Das Mosambik von heute ist das Mosambik von gestern. Als sich nach der Landung die Türen öffneten, strömte die heiße mosambikanische Luft in das Flugzeug. Es war richtig unangenehm. Im Wartesaal empfing uns ein Angestellter des Ministeriums für Arbeit. Er sammelte die Dokumente, die wir von unserem Betrieb in Deutschland erhalten hatten, ein. Wir mussten alle Belege über die Lohntransfers abgeben und weitere Formulare ausfüllen. Es ging darum, wie viel Geld jeder noch bekommen sollte. Wir sollten den noch ausstehenden Lohn nach ein paar Tagen im Ministerium abholen. Es hieß auch, dass jeder innerhalb von vier Wochen einen Arbeitsplatz bekommen sollte. Ich habe nicht daran gezweifelt. In Deutschland lief alles genauso ab. Aber alles war nur ein Vorwand, um uns zu betrügen. Ich denke, dass sie unsere Dokumente verbrannt haben. Ich glaube nicht, dass sie heute noch existieren.“ *

2009 lebt Nelson Munhequete seit fast 20 Jahren wieder in Mosambik. Er spricht noch ein paar Brocken Deutsch und bittet mich ihn bei sich

zuhause zu besuchen. Er habe noch viele Gegenstände und Fotos aus der DDR und würde mir gern seine „Schätze“ zeigen. Nach seiner Rückkehr hat er in dem Bairro Zona Verde am Stadtrand von Maputo mit dem letzten Lohn aus der DDR ein kleines Grundstück gekauft und darauf ein Haus aus Stein gebaut. Um vom Stadtzentrum nach Zona Verde zu gelangen, kann man in einen Minibus Richtung Zimpeto steigen. Am Flughafen vorbei folgt man im dichten Verkehr ungefähr eine Stunde der Avenida de Moçambique Richtung Norden. Immer mehr Menschen drängen in die überfüllten Busse. Die Avenida de Moçambique wird später zur EN1, der Hauptverkehrsroute in den Norden des Landes. Von der Haltestelle Missão Roque kann man über eine staubige Sandstraße direkt hinter einem kleinen südafrikanischen Einkaufszentrum zu Nelson Munhequetes Haus laufen. Nach ungefähr 15 Gehminuten gelangt man zu seinem Grundstück. Das Haus ist in einem schlechten Zustand. Die Wände sind nicht verputzt. Das Flachdach besteht aus einfachen Wellblechen. Die Toilette ist ein kleines Loch hinter dem Haus. Fließendes Wasser gibt es nicht, Strom nur auf Raten. Im Inneren gibt es drei karge Räume. Ein Raum mit einer kleinen Feuerstelle und ein paar Töpfen. Ein nur spärlich eingerichtetes Wohnzimmer und ein einfaches Schlafzimmer mit einem selbstgebauten Bett. Neben dem Bett stehen ein alter Herd, ein kaputter Fernseher, eine Musikanlage, viele Schallplatten und Videokassetten. Alles hat Nelson Munhequete in einem Holzcontainer aus Deutschland mitgebracht. Relikte aus einer besseren Zeit.

> „In Deutschland hatte ich ein unglaublich schönes Leben. Die Menschen waren wirklich sehr freundlich. Sie mochten uns Mosambikaner. Natürlich gab es mal eine Rauferei in der Disko, aber das ist normal unter jungen Leuten. So was passiert. Niemals hat uns jemand wirklich etwas Schlechtes angetan oder uns beleidigt. Wir haben viel zusammen getrunken und gefeiert. In der Betriebskantine saßen wir mit den deutschen Kollegen am selben Tisch. Am Wochenende habe ich Ausflüge mit dem Fahrrad unternommen. Ich habe sehr viele schöne Erfahrungen gemacht, viel gelernt und hatte eine gute Arbeit. Ich konnte mir alles leisten. Wenn ich krank war, ging ich zum Arzt.
> Auch mit den anderen Mosambikanern





habe ich mich sehr gut verstanden. Wir kamen zwar alle aus verschiedenen Regionen, aus Gaza, aus Inhambane, aus Nampula oder Cabo Delgado, aber in Deutschland waren wir alle Brüder und Schwestern. Es war die beste Zeit in meinem Leben."*

Als ich 2013 für einen Filmdreh erneut nach Mosambik reise, lande ich auf einem gerade eröffneten neuen Flughafen. Es gibt ein neues Fußballstadion, neue Hotels und Planungen für eine riesige Autobrücke zur Halbinsel Catembe. Neue Stadtgebiete sollen erschlossen werden. Die chinesische Regierung investiert kräftig. Vor der Küste werden im Indischen Ozean neue Gasvorkommen entdeckt. Das Land scheint einen Aufschwung zu erleben. Im Minibus Richtung Zona Verde aber erkenne ich schnell, dass das Mosambik von heute das Mosambik von gestern ist. Für Nelson Munhequete und die *Madgermanes* hat sich die Situation eher verschlechtert. Tiefe Risse im Boden von Nelsons Haus und Löcher im Dach zeugen davon. Sein Fahrrad ist kaputt. Er arbeitet immer noch als Träger auf dem nahegelegenen Großmarkt in Zimpetu. Einer der schwersten und am schlechtesten bezahlten Jobs in Maputo. In der Gruppe der *Madgermanes* rumort es. Viele haben ähnliche Probleme wie Nelson. Nichts geht voran. Es gibt Gerüchte und Zerwürfnisse. Den Anführern wird vorgeworfen, dass sie mit der Regierung gemeinsame Sache machen und bestechlich sind. Viele *Madgermanes* wollen sich nicht mehr hinhalten lassen und es kommt noch schlimmer. Die Investitionsblase platzt. Wilde Grundstücksspekulationen, faule Kredite und Betrügereien führen das Land in den nächsten Jahren in eine schwere Finanzkrise. Die Währung bricht zusammen. Der bewaffnete Konflikt der ehemaligen Bürgerkriegsparteien bricht wieder aus und eine schwere Hungersnot erschüttert das Land. Die einfachen Bürger*innen leiden am meisten unter der Krise. Vor allem in Zentralmosambik ist die Situation sehr angespannt. Nelson ist wütend und verzweifelt.

2016 gehen auch in Berlin um die 100 ehemalige mosambikanische Vertragsarbeiter*innen auf die Straße. Allen Umständen zum Trotz haben sie es geschafft, nach der Wende in Deutschland zu bleiben. Sie wollen sich mit ihren Kollegen in Mosambik solidarisieren und auf die Missstände in ihrer Heimat hinweisen. Auch den „deutschen" *Madgermanes* schuldet die mosambikanische Regierung

Geld. Der Demonstrationszug geht vom Auswärtigen Amt im Regierungsviertel zur Mosambikanischen Botschaft in Moabit. Auch wenn der ganz große Aufschrei ausbleibt, ist das Schicksal der ehemaligen mosambikanischen Vertragsarbeiter*innen seit einigen Jahren in den deutschen Medien präsent. Auch ich spüre die gesteigerte Aufmerksamkeit an der Thematik. Immer häufiger werde ich um Beiträge für Ausstellungsprojekte oder Publikationen gebeten. Von der Bildzeitung bis zum Schweriner Kunstverein. Das Interesse an Kontakten zu Protagonist*innen dieser komplexen Geschichte ist groß. Die Beiträge sind meist oberflächlich. Allein der Begriff *Madgermanes* reicht ja schon aus, um irreführende Bezüge zu knüpfen. „Wütende Deutsche" oder „Made in Germany" ist eigentlich nicht gemeint. Und dennoch hat sich das „d" zur Verballhornung des eigentlichen Begriffs aus dem Shangaan eingeschlichen. *Majohnnyjohnny* werden in Mosambik Gastarbeiter genannt, die in großer Zahl in den Minen im südafrikanischen Johannesburg tätig waren. Es müsste also grammatikalisch richtig „Magerman" heißen. *Madgermanes* ist eine Bezeichnung von außen, die ganz im Sinne der kulturellen Dominanz des Westens und des Neokolonialismus zur Eigenbezeichnung wurde. In der deutschen Öffentlichkeit ist der Begriff sehr beliebt. Er irritiert und erzeugt Aufmerksamkeit. Für den 2015 fertiggestellten Dokumentarfilm über die ehemaligen mosambikanischen Vertragsarbeiter*innen wähle ich ebenfalls den Titel *Madgermanes*. Ich versuche die gesteigerte Aufmerksamkeit zu nutzen, um ein Land ins Gespräch zu bringen, für das sich seit Ende des Kalten Krieges kaum jemand in Deutschland interessiert. In Mosambik sind fast 95 Prozent der Bevölkerung genauso arm wie die *Madgermanes*. Ein Großteil der Bevölkerung wird von der Regierung im Stich gelassen und leidet an der wirtschaftlichen Ausbeutung ihres Landes. Ich versuche mich nicht von den *Madgermanes* instrumentalisieren zu lassen. Es gibt auch kritische Stimmen in Mosambik, die nicht nur aus Regierungskreisen stammen. Die Meinung, die *Madgermanes* hätten in Deutschland doch alles gehabt und sollten lieber arbeiten gehen, anstatt ihre Zeit bei den Demonstrationen zu verschwenden, ist weit verbreitet. Dabei vergessen viele, dass es mit einem Arbeitszeugnis aus der DDR fast unmöglich ist einen guten Job zu bekommen. Ich denke, der Protest der *Madgermanes* ist für die


SERVICE
SERVICE


P

Gesellschaft in Mosambik sehr wichtig, auch wenn die Gruppe in sich zerrissen ist und viele zweifelhafte Forderungen im Raum stehen. Die ehemaligen Vertragsarbeiter*innen mussten ihr Recht zu demonstrieren auch hart erkämpfen. Erst als am 9. Mai 2003 der *Madgerman* Virgilio Amade bei Ausschreitungen mit der Polizei erschossen wird, werden die Märsche durch Maputo offiziell genehmigt. Die *Madgermanes* zeigen, dass auch in einem Land wie Mosambik Widerstand möglich ist, und geben vielen Mosambikanern Hoffnung auf eine bessere Zukunft.

In dem Film lasse ich Nelson Munhequete und vier weitere Protagonisten zu Wort kommen. Ich versuche zunächst die Interviews auf Deutsch zu führen. Ich spreche auch etwas Portugiesisch, muss aber schnell erkennen, dass es sprachliche Hürden gibt. José Alfredo Cossa, einer der Anführer der *Madgermanes*, hilft mir als Übersetzter aus. Neben Portugiesisch und Deutsch unterhalten wir uns jetzt auch auf Shangaan. Die Rolle von Cossa bei den *Madgermanes* beeinflusst die Gespräche stark. Ich bin darauf vorbereitet, verliere aber immer mehr die Kontrolle. Neben den Interviews sammle ich Bilder im privaten Umfeld der Protagonisten. In Großaufnahmen dokumentiere ich Schriftzüge und Bilder an den Wänden von Nelsons Haus. Mit der Kamera komme ich den Objekten sehr nah: „Ich bin nur für dich, Schatz", auf Deutsch in großen Lettern und mit einem Herz versehen, Bilder aus der Zeit in der DDR mit einer Gitarre und in der Ecke ein Wandkalender aus Oschatz von 1989. Die Interviews bleiben distanziert. Es geht fast nur um das Geld und die elende Situation in Mosambik, in der DDR war alles gut. Kritik gibt es nur an der mosambikanischen Regierung. Ich beginne an meiner Arbeitsweise zu zweifeln. Der Film ist ein Teil der mehr als zehn Jahre andauernden Feldstudie. Immer wieder reise ich für ein paar Wochen oder Monate nach Mosambik. Vor meiner ersten Reise hatte ich eine klare Vorstellung vom südlichen Afrika. Ich dachte an Armut und Zukunft. Naive Abenteuerlust und die Neugier auf das Exotische haben mich für Mosambik begeistert. 2009 und 2013 stand ich noch am Beginn meiner künstlerischen Karriere und war auch auf der Suche nach einer Möglichkeit, mich auf dem deutschen Kunstmarkt zu positionieren. Mit großem Ehrgeiz habe ich mich auf die Geschichte der *Madgermanes* gestürzt, ohne die Widersprüche meiner

Vorgehensweise zu erkennen. Mir war die Macht meiner Herkunft nicht im vollen Ausmaß bewusst. Jetzt erschlägt mich die Ungerechtigkeit und Ausweglosigkeit des Elends bei jedem Besuch mehr. Die Sozialisierung in der westlichen Welt täuscht mir die Normalität einer unverhältnismäßigen Überflussgesellschaft vor. Ganz offensichtlich und für jeden leicht zu erkennen. Ich kann nicht mehr in die Blase in Deutschland eintauchen und so weitermachen wie bisher. Ich spreche mit Nelson über meine Zweifel. Er sagt mir, dass er sehr stolz auf unsere gemeinsame Arbeit ist. Nelson ist sehr zurückhaltend und bescheiden, dennoch bittet er mich ihn mit nach Deutschland zu nehmen. In Mosambik habe er keine Zukunft. Ich will versuchen ihm zu helfen.

2017 reise ich erneut nach Mosambik. Eine Förderung des Instituts für Auslandsbeziehungen ermöglicht mir, eine Ausstellung im französischen Kulturinstitut Centro Cultural Franco-Moçambicano in Maputo zu organisieren. In Zusammenarbeit mit dem Goethe Zentrum Maputo und dem Kurator Christian Ganzenberg entsteht eine multimediale Ausstellung über das Leben der ehemaligen mosambikanischen Vertragsarbeiter*innen in Deutschland und Mosambik. Nach einer fast zehnjährigen Spurensuche präsentiere ich die Ergebnisse. Vor einem mosambikanischen Publikum versuche ich aus einer deutschen Perspektive zu zeigen, was von der Völkerfreundschaft von damals übriggeblieben ist. Es sind auch Bilder aus Oschatz zu sehen: Aufnahmen der Ruine des ehemaligen Arbeiterwohnheims auf dem Betriebsgelände des Glasseidenwerks Oschatz. Am Nachmittag vor der Eröffnung führe ich Nelson Munhequete durch die Ausstellung. Seine Geschichte ist ein wichtiger Teil der Präsentation. Mit seinem Handy macht er Fotos von den Bildern vom Wohnheim. Als er hier ausziehen musste, war es sein größter Wunsch, in Deutschland zu bleiben. Heute ist die Ruine ein trostloser Ort. Das Gebäude ist unbewohnbar, an den Wänden im Inneren Graffiti und ausländerfeindliche Parolen. Gemeinsam mit dem Kurator Christian Ganzenberg lade ich Nelson Munhequete nach Deutschland ein. Seine Geschichte soll Teil einer weiteren Ausstellung in Gera werden. Mit der Unterstützung des Goethe-Instituts erhält Nelson ein kurzzeitiges Schengen-Visum. Im September 2017 kommt er für vier Wochen nach Deutschland zu Besuch. An einem Dienstagmorgen hole ich





ihn am Münchner Flughafen im Getümmel von Geschäftsleuten und Reisenden aus aller Welt ab. Die Situation erscheint mir absurd. Nelson hat kaum Gepäck. Man sieht ihm seine Armut an. Wir besuchen zusammen Oschatz und Weimar. Er trifft viele alte Freunde. Bei einem Künstlergespräch in der Ausstellung *Die, die in Deutschland waren – Mit Félix Mula, Malte Wandel und Birgit Weyhe* im Kunstverein Gera tritt Nelson wie bei den Demonstrationen in Maputo in Lumpen gekleidet auf. Er singt vor einem kleinen lokalen Publikum einige seiner selbst komponierten Lieder und spielt dazu auf einer Gitarre. Einige Tage später steigt Nelson wieder in ein Flugzeug und reist über Johannesburg zurück nach Mosambik.

„Hör mal dieses Lied,
das ist unser Abschied.
Hör mal diese Stimme,
da ist ein Junge, der weggeht.
Was bleibt, ist nur meine Sehnsucht nach dir,
was bleibt, ist nur deine Sehnsucht nach mir.

Du aber Du, aber Du liebe ich Dich
Aber Du, aber Du, aber Du, liebe ich Dich.

Ich wollte hier bleiben, aber das ist alles kompliziert.
Die Regierung und die Gesellschaft sind alle kompliziert.

Du aber Du, aber Du liebe ich Dich
Aber Du, aber Du, aber Du, liebe ich Dich.

Kein Grund zu weinen,
dir soll die Sonne immer scheinen!
Vielleicht komm ich wieder zurück zu dir,
dich abholen nach Afrika.
Kein Grund zu weinen,
dir soll die Sonne immer scheinen.
Vielleicht komm ich wieder zurück zu dir,
dich abholen nach Afrika.

Du aber Du, aber Du liebe ich Dich
Aber Du, aber Du, aber Du, liebe ich Dich.“ **

* Interview mit Nelson Munhequete,
  Zona Verde, Maputo, 2014

** *Das ist Abschied,* Lied von Nelson Munhequete,
   Gera, 2017

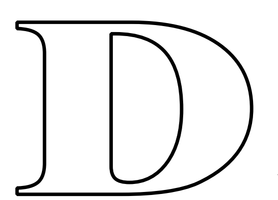




WAS WÜRDEN
WENN WEISSE
NICHT DIE LU
HÄTTEN?

JULIA
WISSERT

WIR ATMEN,
MENSCHEN
FT ERFUNDEN



Der Hype um den deutschen Kolonialismus an deutschsprachigen Bühnen hat meiner Wahrnehmung nach 2016, ein Jahr nach dem sogenannten „Sommer der Migration“, begonnen. Die unterschiedlichsten Bühnen haben sich dem Versuch einer kritischen Auseinandersetzung mit diesem Teil der deutschen Geschichte gewidmet. Je mehr solcher Arbeiten ich sah, umso mehr wurde mir bewusst, dass eine postkoloniale deutsche Ästhetik nie mit dem Gedanken an ein nicht-*weißes* Publikum geschaffen wird. Oft erlebte ich, wie Rassismen reproduziert wurden. Augenscheinlich mit dem Gedanken, dass nur durch die Reproduktion des alten Rassismus auf jenen unserer heutigen Gesellschaft aufmerksam gemacht werden könne. Oftmals wurden Worte und Sichtweisen benutzt, die ihren Ursprung in Zeiten haben, in denen Schwarze Menschen nicht als Menschen betrachtet wurden, um so angeblich kritisch zu arbeiten. Ein solch freizügiger Umgang mit der Wiederholung rassistischer (verbaler) Gewalt auf deutschen Bühnen verweist in meinen Augen auf drei Dinge: Erstens gehen die meisten Theater immer noch davon aus, dass sie für ein rein *weißes* Publikum arbeiten, zweitens wird der eigene implizit gelernte Rassismus offengelegt und drittens sieht man anhand solcher Arbeiten entweder, dass keine kritische Schwarze Person oder Person of Color (PoC) Entscheidungsgewalt hatte oder gar Teil des künstlerischen Teams war. Die *weiße* Perspektive, die Perspektive, die nicht verletzt wird, zum Beispiel durch rassistische Sprache oder Texte, wird als Ausgangspunkt künstlerischen Arbeitens gesetzt. Die stereotypen Besetzungen von Spieler*innen of Color oder Schwarzen Spieler*innen oder die Abwesenheit von Schwarzen Künstler*innen oder Künstler*innen of Color an deutschsprachigen Bühnen insgesamt werden als gegeben akzeptiert. Wenn sich nun Produktionen mit der deutschen Kolonialgeschichte künstlerisch beschäftigen, ist das richtig und wichtig. Denn da das Thema immer noch ein blinder Fleck in unserer Gesellschaft ist, wurde die eigene eingeschränkte Sprechposition oft nicht mitbedacht. Oder sie wurde gar geleugnet.

Die Frage, die unwillkürlich in mir wuchs, war: Wie würde eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem deutschen Kolonialismus aussehen, die eine Schwarze (diasporische) Perspektive als Ausgangspunkt wählt und die ein Schwarzes Publikum nicht verletzt? So begann eine immer noch andauernde Recherche, die mich Anfang des Jahres 2017 als erste Station nach Windhoek in Namibia brachte. Es war mein Wunsch, in dieser ehemaligen deutschen Kolonie Schwarze Künstler*innen zu finden, die durch ihre unmittelbare Erfahrung im (Post-)Kolonialismus auf der Suche nach einer dekolonialen Ästhetik sind. Der folgende Text basiert auf meinen Reisetagebüchern und Gesprächen, die ich vor Ort mit Künstler*innen geführt habe, und beginnt mit meiner eigenen Theatergeschichte in Deutschland.

Sorry, Not Sorry

Freiburg, Deutschland

Ich bin durch einen Zufall am Theater gelandet. Ich saß in einer Straßenbahn, in der ich eine Freundin meiner Mutter traf, die gerade auf dem Weg zu einer Probe war. Sie schlug mir vor, dass ich eine Regiehospitanz machen könnte. Das war der Anfang meines Berufswegs am Theater. Nach meiner ersten Assistenz in einer freien Gruppe wuchs der Wunsch, in diesem scheinbar so offenen Arbeitsumfeld zu bleiben. Ich mochte, dass Grenzen oder Ausgrenzungen, die ich in meinem Alltag erlebte, hier scheinbar keine Rolle spielten.

Ich komme aus einer Familie, die nichts mit Kunst zu tun hat. Es gab auch niemanden, der mir hätte erklären können: „Überleg dir das noch mal, das ist ein sehr rassistisches und sexistisches Arbeitsfeld, das von *weißen* Männern geschaffen wurde, um die Perspektiven auf die Welt von *weißen* Männern weiter zu tragen." Für mich war die Tatsache, dass es kaum andere Schwarze Personen oder People of Color in den Ensembles gab, lange Zeit eine zu akzeptierende Normalität.

Das änderte sich erst, als ich versuchte, gegen den Gebrauch rassistischer Schimpfwörter vorzugehen, die ich während meiner Arbeit an einem Staatstheater hörte. Der Konflikt, den ich dadurch mit meinem Arbeitgeber hatte, sollte dadurch gelöst werden, dass mir versichert wurde, dass die Worte natürlich nie gegen mich oder meine Hautfarbe

gerichtet seien, sondern diese Worte „eben so benutzt" würden. Zwei Leitungsmitglieder legten mir nahe, das Ganze „nicht so ernst" zu nehmen und dass ich mich „da nicht so anstellen" solle. Ab diesem Moment wurde meine Fantasie, dass das Theater ein Ort, der offen für jede*n, ein Spiegel der Gesellschaft und kritisch gegenüber der Welt ist, zurechtgerückt. Mir wurde bewusst, dass es zwar ein Bewusstsein für gesellschaftliche Ungerechtigkeiten gibt, jedoch die eigene Rolle als Kunst- und Kulturinstitution und die damit einhergehende Verantwortung nicht reflektiert werden. Als einzige Schwarze Mitarbeiterin wurde mir die Deutungshoheit über mein Erleben abgesprochen. So wurde mir klar, dass Gesellschaft im Theater erstmal nur *weiße* Menschen meint.

Durch den kontinuierlichen Gebrauch rassistischer Sprache auf und hinter der Bühne affirmieren die Theater das Bild einer *weißen* deutschen Gesellschaft. Dieses Selbstverständnis wird auch sichtbar, wenn man sich die Strukturen genauer ansieht. Die Ensembles sind überwiegend *weiß*. *Weiße* Spieler*innen dürfen alles spielen, während Spieler*innen of Color und Schwarze Spieler*innen oft nur als Gäste fungieren. Bei den Besetzungen wird deutlich, dass Schwarze Spieler*innen oder Spieler*innen of Color oftmals nur als Stereotype oder Klischees einer *weißen* Fantasie auftauchen. In den Leitungen der Häuser sieht es noch schlechter aus. Es gibt derzeit zwei Schwarze Personen, die in Deutschland Kulturinstitutionen leiten: Wagner Carvalho (Ballhaus Naunynstraße Berlin) und Philippa Ebéné (Werkstatt der Kulturen Berlin). Die Anzahl der Schwarzen Dramaturg*innen bzw. Dramaturg*innen of Color ist ebenfalls verschwindend klein. Es fehlen nicht-*weiße* Positionen in den Strukturen. Das Fehlen dieser Perspektiven auf Leitungsebene bedingt meines Erachtens die fortwährende Exklusion von Schwarzen Künstler*innen und Künstler*innen of Color in den Stadt- und Staatstheatern. Mensch muss erklären, warum ein Stück nur mit Schwarzen Spieler*innen inszeniert werden sollte, während das für eine Schwarze Leitung vermutlich selbstverständlicher wäre.

Daraus könnte mensch ableiten: Wenn die Idee einer *weißen* deutschen Gesellschaft im Theater dadurch entsteht, dass Theater von *weißen* deutschen Menschen gemacht wird, wäre der Umkehrschluss, dass Theater in Namibia, einem Land mit einer mehrheitlich Schwarzen Gesellschaft, Produktionen und Strukturen für Schwarze Menschen anbietet. Um diese These zu überprüfen und Gespräche mit Kolleg*innen in Namibia über ihre Praxis zu führen, begab ich mich auf meine Recherchereise.

Welcome to the Motherland

Windhoek, Namibia

Ich begleite eine der bekanntesten Regisseur*innen Namibias in das Nationaltheater. Sie selbst lebt seit über 40 Jahren in Windhoek, nachdem sie aus Simbabwe geflohen ist. Sie ist *weiß*. Sie will mir das Team vorstellen und das Haus zeigen, in dem sie bereits mehrere Male gearbeitet hat.

Eine ihrer Produktionen wurde schon mit deutschen Geldern finanziert, durch den Fonds TURN der Kulturstiftung des Bundes, erzählt sie, während wir auf das Gebäude zugehen. Als wir durch den Bühneneingang gehen, kommen wir in einen Flur, der von oben bis unten mit den Plakaten vergangener Produktionen bedeckt ist. Während wir an den Titeln, die auf Deutsch und Afrikaans über den Köpfen der ausschließlich *weißen* Schauspieler*innen stehen, vorbeilaufen, erzählt sie mir, dass sie seit 25 Jahren in Namibia Theater macht. Sie hat schon Goethe und Brecht inszeniert: „The same plays you direct in Germany." Namibia, sagt sie, sei ihr Zuhause. Es sei viel weniger rassistisch und segregiert als Simbabwe. Hier arbeiteten die Leute zusammen. Sie erklärt mir, dass das Nationaltheater Namibia anders funktioniert als die Theater in Deutschland. In Windhoek muss man dafür bezahlen, dass man das Theater und das Personal „mietet". 5000 Euro kosten sechs Wochen Probenzeit ungefähr, sagt sie (das durchschnittliche Monatseinkommen in Namibia liegt derzeit bei ungefähr 700 Euro). An Geld zu kommen sei nicht so schwer, erzählt sie weiter, wenn man hartnäckig sei. Das seien viele namibische Künstler*innen ihrer Meinung nach nicht.

In einem Gespräch, das ich einige Tage zuvor mit einem Performer geführt hatte, erzählte mir dieser von seiner Erfahrung mit dem Nationaltheater. Es ging um dasselbe Thema: Geld. Sein Versuch, am Nationaltheater eine Produktion zu inszenieren, scheiterte genau daran. Obwohl er sich an dieselben Förderstellen wandte, die auch die Regisseurin kontaktiert hatte, bekam er die Summe nicht zusammen. Ob er weniger hartnäckig war, wie sie es über ihre Kolleg*innen sagt, kann ich nicht beurteilen. Der Unterschied zwischen den beiden Künstler*innen, der mir jedoch sofort auffällt, ist: Er ist im Gegensatz zu ihr Schwarz. Ich frage mich, ob die Förderstrukturen in Namibia *weiße* Künstler*innen bevorzugen. In ihrer Erzählung spielt dieser Unterschied keine Rolle.

Wir wandern weiter durch das Theater und landen auf der Bühne. Anstatt einer Probe, wie ich es erwartet hätte, findet eine Pressekonferenz auf der Vorbühne statt, während ich mit der Regisseurin auf der Hinterbühne herumwandere. Sonst ist niemand da. Keine Techniker*innen, kein anderes Personal. Als ich mich umschaue, bemerke ich, dass die Technik, das Licht, die Züge auf dem neuesten Stand sind. Ich ertappe mich dabei, wie ich überrascht auf die Technik reagiere, die sich um mich herum befindet. Sandy scheint zu sehen, was ich denke: „I know, it's a shame." All die Ressourcen – und nichts davon kann regelmäßig genutzt werden. Das hätten die Deutschen bezahlt, ergänzt sie.

Einige Wochen später sehe ich mir auf derselben Bühne das Musical *District Six* an. Ich bin mit neuen Freund*innen hier, die ebenfalls Theater machen. Wir suchen unsere Plätze und mir fällt auf, dass das Publikum fast genauso aussieht wie in Freiburg oder Hamburg: überwiegend *weiß*. Als wir uns setzen, wird der Effekt noch verstärkt, als die Personen um mich herum sich auf Deutsch unterhalten. Ich bin wieder in Deutschland.

Auf der Bühne stehen überwiegend Schwarze Spieler*innen in einem schlichten Bühnenbild, das den Sixth Municipal District of Cape Town darstellen soll. Das Musical dreht sich um die gewaltsame Räumung („urban relocation") und Umwidmung eines vorrangig von Schwarzen und PoCs bewohnten Stadtbezirks Kapstadts im Jahr 1968, dem District Six. Das Nationaltheater hat kein festes Ensemble und alle Spieler*innen, die an diesem Abend auf der Bühne stehen, sind Gäst*innen. In einem

Interview, das ich mit einer Darstellerin führe, sagt sie, dass die Proben wie ein Teilzeitjob sind. Das heißt, die Gagen sind so gering, dass alle Teammitglieder noch andere Jobs nebenbei haben.

Bevor ich nach Namibia flog, sah ich ein Stück, bei dem Schwarze Gastperformer*innen sich auf der Bühne mit den Konsequenzen *weißer* Gewalt gegen Schwarze Körper auseinandersetzten. Blick und Ansatz der Inszenierung waren aus einer *weißen* Perspektive. Das Publikum war, wie auch hier in Windhoek, fast ausschließlich *weiß*. Jetzt, zwei Monate später, sitze ich in Namibia, wieder in einem überwiegend *weißen* Publikum und sehe Schwarze Gastperformer*innen auf der Bühne, die für sie singen und tanzen. Als ich die Zusammensetzung des Publikums anspreche, bemerkt einer meiner Freunde, dass keine Schwarze Person aus Namibia ein Musical über eine der gewaltsamsten Zwangsräumungen von Schwarzen Menschen in Südafrika auf die Bühne bringen würde. „Warum?“, frage ich. „Warum sollten sie schöne Lieder singen über die Apartheid? Sie lebten in der Apartheid.“

Als das Stück vorbei ist, fahren die Performer*innen wieder nach Katutura, einem Township in Windhoek. Das Publikum fährt nach Klein Windhoek oder Olympia, zwei der reichsten Gegenden der Stadt. Das *weiße* Publikum ist auch hier der Ausgangspunkt für künstlerisches Arbeiten. Ich frage mich, was für eine Arbeit wir kreieren würden, wenn wir einen neuen Ausgangspunkt annehmen würden?

“Who no know go know”

Fela Kuti

Windhoek, Namibia

Ein Teil meiner Rechercherereise wurde durch das Goethe-Institut München finanziert. In der Vorbereitung auf meine Reise nahm ich mit einer Mitarbeiterin vor Ort Kontakt auf, um Verbindungen zur lokalen Kunstszene zu bekommen. Die Emailadressen der Kolleg*innen in Namibia, die mir geschickt wurden, nutzte ich, um ihnen über meine Recherche-Vorhaben zu

schreiben und zu erzählen, dass ich mich gerne mit ihnen über ihre Arbeitspraxis und die Auswirkungen des deutschen Kolonialismus unterhalten würde.
Am Anfang der E-Mail stand immer, dass ich ihren Kontakt vom Goethe-Institut Namibia bekommen habe. Zunächst bekam ich keine Antworten. Als ich in Windhoek landete, machte ich mich zuerst auf den Weg zum dortigen Goethe-Institut.

Das Gebäude, in dem sich das Goethe-Institut Windhoek befindet, steht auf demselben Gelände, auf dem über einhundert Jahre zuvor deutsche Soldaten Herero und Nama internierten. Vergangenheit und Gegenwart fallen an diesem Ort für mich zusammen. Eine seltsame Ambivalenz traf mich dort. Von dem renovierten weißen Haus befindet sich nur einige Gehminuten entfernt die Alte Feste, das einstige Hauptquartier der Kaiserlichen Schutztruppen für Deutsch-Ostafrika. Der Soldaten, die für den Genozid an den Herero und Nama verantwortlich waren. Die Schwere der deutschen Geschichte, die diesen Ort umgibt, kann aber im schön begrünten Innenhof des Institutsgebäudes fast vergessen werden. Erst wenn mensch sich die personellen Strukturen ansieht, fällt eine klare Hierarchie auf.

Ich ging durch die weiße Tür in einen klimatisierten Raum. Auf der rechten Seite eine Leseecke, auf der linken Seite eine kleine Bibliothek. Ich hörte, wie die Dame am Empfang mich fragte, ob sie mir helfen könne. Sie nannte mich „Sweetie“ und sofort merkte ich, dass sie mich Teil von etwas sein ließ, von dem ich nicht Teil sein würde, wäre ich *weiß*. Als ich ihr sagte, dass ich gerne mit der Mitarbeiterin sprechen würde, mit der ich Kontakt hatte, realisierte sie, dass ich Deutsche war und wechselte in ihrer Anrede zu „Miss“.

Das zweite Gespräch knapp zwei Wochen später war mit der mir bereits bekannten Mitarbeiterin, dem Leiter des Instituts und meiner Kollegin aus Deutschland. Wir wollten über meine Recherche sprechen und darüber, wie ich mit dem Material weiter verfahren wollte. Es schien Verwunderung darüber zu geben, dass ich so schnell Zugang zu den Künstler*innen gefunden hatte, und der Leiter wollte wissen, wie mir das gelungen sei, da sie Schwierigkeiten hätten, das nötige Vertrauen zu gewinnen „Ich bin Schwarz“, ist alles, was ich dazu sagte.

Ich versuchte zu erklären, was es für mich als Schwarze deutsche Künstlerin bedeutet, in einer ehemaligen deutschen Kolonie und dabei Kolonisatorin und kolonisierte Person in einem Körper zu sein. Ich versuchte zu erklären, dass die Rolle, die eine Institution wie das Goethe-Institut in einer ehemaligen deutschen Kolonie einnimmt, sehr kritisch betrachtet werden sollte und dass das Misstrauen wahrscheinlich aus einem Jahrhundert der deutschen Gewalt gegen Schwarze Menschen in Namibia kommt. Der Institutsleiter verstand nicht, wieso wir Schwarze Personen und PoCs nicht eben genau wegen unserer Vorbehalte in die Institutionen gingen, um diese zu „verbessern". Er sagte, dann könnten die *Weißen* direkt von ihren nicht-*weißen* Kolleg*innen lernen. Ich entgegnete, dass Personen wie ich keine Lehrer*innen, sondern Künstler*innen seien. Und dass es genug Literatur über genau diese Themen gäbe, die man auch als *weiße* Person erwerben könnte. Während ich immer weiter versuchte, die Problematik einer solchen Aussage zu erklären, erhielt ich unter dem Tisch eine Notiz von einer Mitarbeiterin: „Hör auf das zu erklären oder lass dich dafür bezahlen", stand darauf. Also hörte ich auf.

Bei der Eröffnungssausstellung der Abschlussklasse des College of the Arts (COTA) in Windhoek traf ich die Mitarbeiterin des Goethe-Instituts. Der Raum war voller junger Künstler*innen aus den verschiedensten Teilen des Landes. Es waren fast ausschließlich Schwarze Künstler*innen anwesend und dazwischen ein Fernsehteam, das alles dokumentierte und Interviews führte. Wir gingen gemeinsam in den größeren Saal der Ausstellung, wo die „etablierteren" Künstler*innen gezeigt wurden. Wir sprachen über mein Konzept und sie fragte mich, wieso mein Schwarzsein so wichtig für meine Arbeit sei. Sie hielt ihren von Sommersprossen bedeckten Arm neben meinen und erklärte mir, dass wir eigentlich gar nicht so unterschiedlich aussähen und sie auch „dunkler" als *weiß* sei.

Just in diesem Moment ging das Schwarze Fernsehteam zu dem einzigen *weißen* Jungen im Raum, um ihn nach seiner Meinung über die Ausstellung und den Abend zu fragen. Ich zeigte auf ihn und fragte sie, ob sie ihn sähe. Sie bejahte das und ich entgegnete

ihr, dass sie nicht ihn sähe, sondern das Selbstverständnis, mit dem er durch die Welt ging. Er strahlte geradezu. Die Künstler*innen, die heute im Zentrum unserer Aufmerksamkeit stehen sollten, verblassten gegen das Privileg, mit dem er großgezogen wurde. Sie sollten strahlen, aber wir sahen nur ihn. Ich fügte hinzu, dass ich ihm die Unschuld seiner Geburt als *weißer* deutscher Mann in Namibia nicht nehmen möchte, sondern ihr zu erklären versuche, was es bedeutet, Schwarz zu sein. Wir sahen an diesem Abend, dass ihm sein Leben lang erzählt wurde, dass er etwas ganz Besonderes sei, dass er einmal erfolgreicher sein würde als alle anderen, dass sein Abitur an der deutschen Schule ihm jetzt schon die Gewissheit gebe, ein Studium in Deutschland sicher zu haben. Die Künstler*innen um ihn herum sind nicht mit dieser Geschichte aufgewachsen. Aber genauso wusste ich, dass ich in dieser Galerie die *weißeste* Schwarze Person war. Ich habe Privilegien, die meine Kolleg*innen aus Namibia nicht haben. Ich habe Zugänge, die sie nicht haben. Dessen war und bin ich mir bewusst und ich versuche mit dieser Ambivalenz meiner eigenen Position einen Umgang zu finden.

Wieder fand ich mich in einer Situation wieder, in der ich einer *weißen* Person *weiße* Privilegien erklärte. Im deutschsprachigen Kontext als Schwarze Person in Kunst und Kultur arbeiten zu wollen heißt, meiner Meinung nach, sich automatisch mit dem eigenen Schwarzsein auseinandersetzen zu müssen. Die Institutionen sind *weiß*. In Deutschland wie auch in der ehemaligen deutschen Kolonie. Wenn ich einen Text von Ralph Ellison umsetzen möchte, muss ich erklären, warum. Sobald ich einen Shakespeare-Text machen will, nicht so sehr. Wenn ich Schwarze Spieler*innen besetzen oder gar fest in einem Ensemble haben will, muss ich erklären, warum. Sobald ich *weiße* Schauspieler*innen nehmen will, eher nicht. Schwarz und deutsch sind nicht selbstverständlich und der Ursprung dafür lag hier vor mir: in der deutschen Kolonialgeschichte. Diese Formen des strukturellen Ausschlusses sind soziale Konstruktionen, die dazu da sind, die Macht derer, die jetzt diese Positionen innehaben, zu festigen.

Der unmögliche Raum

Berlin, Deutschland
Vor meiner Reise nach Namibia las ich zwei Kritiken über das Tanzstück einer namibischen Choreografin. *The Mourning* von Trixie Munjama war eine ortsspezifische Performance in der Alten Feste. Eine der Kritiker*innen beschrieb den Abend als „einen frischen Wind an einem Ort, der andernfalls schon fahl ist, durch eine fehlende Auseinandersetzung mit seiner Geschichte“ (Mukaiwa). Nachdem ich keine Antworten auf meine E-Mails und Facebook-Nachrichten von Trixie Munjama bekommen hatte, schrieb ich ihr noch einmal und bat sie, mich zu googeln, da ich zwar einen deutschen Namen habe, aber Schwarze sei. Zwei Tage später bekam ich eine Nachricht, dass sie sich mit mir treffen würde.

Windhoek, Namibia
Trixie bat mich, sie im COTA zu besuchen. In dem ehemaligen deutsch-namibischen Konservatorium strömten jetzt Schwarze Kinder und Jugendliche in ihre Musik- und Tanzklassen. Kinder, die früher nicht auf das Gelände des Konservatoriums gedurft hätten. Als ich Trixies Tanzraum gefunden hatte, erlebte ich einen Moment, in dem mir klar wurde, wie sehr ich mich an das *Weißsein* als Grundsetzung in der Kunst gewöhnt hatte: Vor dem Studio standen ungefähr dreißig Ballerinas im Alter von acht und neun Jahren. Alle in hellblauen Outfits, so wie ich sie auch als Kind trug, mit einem hellblauen Rock, wie der hellblaue Rock, den ich auch hatte, mit hellblauen Schläppchen und hellblauen Bändern um ihre Beine, so wie ich sie auch immer um meine Knöchel gebunden hatte. Die ganze Gruppe war Schwarz. Während ich damals das einzige Schwarze Mädchen im Ballettunterricht gewesen war, waren hier alle Mädchen Schwarz. Dieser ehemalige Ort *weißer* deutscher „Hochkultur“ gehörte heute zukünftigen Schwarzen Künstler*innen. Trotzdem hingen auch hier überall Poster von *weißen* Tänzer*innen und Bilder von denselben *weißen* Komponisten, wie ich sie auch im Mozarteum in Salzburg, wo ich studiert habe, gesehen hatte.

Dass immer noch die Ikonen ihrer ehemaligen Kolonisatoren in ihren Tanzräumen hingen, war auch für Trixie ein Problem. Sie

habe schon versucht mit der Schulleitung darüber zu sprechen, aber das Verständnis sei immer noch, dass diese Ikonen eben universelle große Künstler*innen seien. Erst hier wurde mir bewusst, wie tief verwurzelt die Gewalt der Deutschen gegen die Schwarze Bevölkerung in Namibia ist. Selbst in einer Schule, die fast ausschließlich Schwarze Schüler*innen hat, glaubt man an das *Weiße* als die „richtige" Kunst. Schwarze Künstler*innen und Theoretiker*innen können dagegen kaum bestehen.

„I didn't want to speak about this project anymore. Especially with *white* people. It's painful. The process was painful", antwortete Trixie mir auf meine Frage, wieso sie mir erst geschrieben habe, nachdem sie wusste, dass ich Schwarz bin. *Weiße* Menschen hätten ihr oft gesagt, dass man doch einfach mal vernünftig über den deutschen Kolonialismus sprechen solle und nicht immer so emotional.

Ich sprach mit Trixie über ihre Arbeit *The Mourning* und darüber, wieso sie an einem Ort arbeitete, der immer noch durchdrungen ist vom Geist der ehemaligen Kolonisatoren. Für sie war der Abend auf der Alten Feste ein erster Schritt zur Heilung ihres Volkes. Tanz ist für sie ein Werkzeug zur Heilung. Die Absicht des Abends war, ins Gedächtnis zu rufen, dass Schwarze Geschichte wichtig ist, dass Schwarze Menschen wichtig sind und dass „wir" es verdient haben, gesehen zu werden.

Ein Großteil der Bevölkerung in Namibia so wie auch in Deutschland weiß nichts über den Völkermord. Es fehlt an Aufarbeitung und Anerkennung. Das sei, laut Trixie und einiger anderer Performer*innen, mit denen ich sprach, die Schuld der namibischen Regierung, die wegen der deutschen Entwicklungshilfe immer noch nicht riskieren wolle, Deutschland zu verärgern. Die gemeinsame Geschichte wurde nie aufgearbeitet und soll auch jetzt nicht ans Tageslicht geholt werden. Doch um wirklich zu heilen, sei es wichtig zu wissen, woher die Wunden kommen, die man heilen will.

Ein anderer Performer, Jacques Nashilongweshipwe Mushaandja, der Musikalische Leiter des Tanzstücks, beschrieb seine Praxis etwas anders: Für ihn sei es wichtig, sich aus dem *weißen* Blick, dem *weißen* Kanon und langläufig auch der *weißen* Geschichte zu lösen und Kunst zu schaffen, die sich einer

weißen Lesart verwehrt. Manche Performer*innen, mit denen ich sprach, sagten, dass sie sich überhaupt nicht mit dem deutschen Kolonialismus befassen wollten, es aber müssten, weil die Strukturen, in denen sie arbeiten wollten oder sollten, durch *weiße* Deutsche geprägt seien. Die leitenden Mitarbeiter*innen der Kunst- und Kulturinstitutionen seien *weiß*, während das ihnen unterstellte Personal fast durchweg Schwarz sei. Die Künstler*innen, die man zitiere oder nach deren Praxis man arbeite, seien *weiß* (obwohl Brecht für einen Performer, wie er sagte, eine Erleuchtung gewesen sei).

Mit dem Dramaturgen Ndinomholo Ndilula sprach ich über Stämme und Nationen, darüber, wie man sich jeden Morgen eine Rüstung anzieht, um in der Kunstwelt überleben zu können, weil die kleinen, stillen Verletzungen die sind, die langfristig bleiben. Wir diskutierten über die Revolution, wie sie aussehen könnte, und über die neue „afrikanische" Künstler*innenpersönlichkeit. Wir träumten von der Kunst, die wir machen würden, wenn wir nicht immer alles erklären müssten und dafür Sorge tragen müssten, dass *weiße* Geldgeber und Institutionen sich auch gemeint fühlen. Ich erzählte von einer Dramaturgin, die mir einmal sagte, dass es eine *weiße* Person auf der Bühne geben müsse, weil das Publikum ja sonst keine Identifikationsfigur habe. Ein Performer sprach darüber, dass er und seine *weiße* Frau zusammen über die Frage arbeiteten, wie er als Schwarzer Mann gelesen würde und wie sie die reine *weiße* Frau sei. Wir sprachen darüber, welche Kraft die eigene Sprache hat und wie sehr es *weiße* Menschen ängstigt, wenn sie etwas nicht verstehen. Nach drei Wochen voller Gespräche und Diskussionen über Kunst fragte ich in einer E-Mail: „But what would our art look like?".

Wir haben ähnliche Schwierigkeiten. Es geht um Zugänge, Gelder, Aufmerksamkeit, Presse und natürlich auch Positionen. In Namibia so sehr wie in Deutschland sind Kunst und Kultur *weiß*. Müssen wir uns dann nicht erstmal zusammentun, um überhaupt herauszufinden, wie „unsere" Ästhetik aussehen kann?

The Impossible Space

> „What is the importance of art for black people throughout the world? I would prefer to address it in a very vague sense. It is the creation of the space in which making is possible that is so crucial. And to create those spaces, we must do the impossible and find each other in the cracks of the system – find each other as whole beings who remain whole within the world against all odds. From this impossibility, creation emerges.“ — *Thulile Gamedze*

Als ein Ergebnis der Gespräche auf meiner Recherchereise ist die Idee entstanden, dass eine Gruppe von Schwarzen Künstler*innen aus Namibia und Deutschland sich gemeinsam auf eine Reise begeben könnte. Wir wollen als eine Gruppe aus zehn Schwarzen darstellenden Künstler*innen ein Labor schaffen, das sich der gemeinsamen künstlerischen Recherche widmet. Wir wollen einen unmöglichen Raum für Empowerment und professionellen Austausch schaffen. Gleichzeitig wollen wir ein Gespräch zwischen uns etablieren, das unsere gemeinsame Geschichte zwar im Hinterkopf hat, aber nicht als Thema setzt.

Als Labor bezeichnen wir einen Raum (space), in dem wir zusammenkommen, um gemeinsam zu arbeiten. Unsere kollektive Recherche eröffnet den impossible space, einen Raum, in dem Schwarze Künstler*innen außerhalb eines *weißen* Blickes und eines europäischen Kanons eine eigene Ästhetik entwickeln können. Dieser zukünftige Raum, der unmöglich, aber zu ermöglichen ist, soll es erlauben, grenzüberschreitende Kunst zu schaffen, die die hegemonialen Einschreibungen *weißer* Perspektiven hinter sich lässt. Damit geben wir einer dekolonialen Ästhetik Raum, die für uns als Künstler*innen aus Europa und dem südlichen Afrika gleichermaßen relevant ist. Wir wollen als individuelle Künstler*innen einen Raum zum Austausch schaffen und unsere jeweilige Praxis nutzen, um so gemeinsam in Workshops an diesen Themen bzw. Fragen zu arbeiten.

Gleichzeitig werden wir alle weiterhin versuchen die Themen (Post-)Kolonialität und Dekolonialität in unseren jeweiligen Arbeitskontexten voranzubringen. Wir wollen weiter in den

Institutionen arbeiten, weil wir Teil der Gesellschaften sind, die diese Institutionen abbilden wollen. Im Wissen um all die Herausforderungen und Schwierigkeiten, die sich in unseren beiden Kulturen so sehr gleichen, soll das Labor als ein Ort des Austausches helfen, damit wir nicht alleine kämpfen müssen. Das Netzwerk ist jedoch mehr als nur ein Raum des reinen Austausches. Es wird Ermächtigung, Unterstützung und Beratung ermöglichen.

Die Auseinandersetzungen zwischen den Mitarbeiter*innen des Goethe-Instituts Namibia und mir weisen auch noch auf ein weiteres Problem hin: Die Frage danach, wie Fördermittel vergeben werden und wer darüber entscheidet. Wie kann eine Person, die selbst vielleicht nicht die Komplexität von strukturellem Rassismus versteht, entscheiden, welche Kunstprojekte eine Förderung erhalten? Das Geld wird von Institutionen oder Personen vergeben, die sich oftmals nicht mit ihrem *Weißsein*, der Macht und der Gewalt, die damit zusammenhängen, auseinandergesetzt haben. Die Zusammenarbeit mit Institutionen heißt für mich immer, entweder einen Kompromiss eingehen zu müssen, da die Themen oder Formen, die man untersuchen möchte, oft nicht verstanden werden, oder als Nischenprodukt eingeschätzt zu werden. Um Gelder zu bekommen, muss mensch sich häufig einer Sprache bedienen, die mensch selbst in der eigenen Praxis nicht benutzen würde, da sie veraltet ist oder nicht der eigenen Selbstpositionierung entspricht. Um arbeiten zu können, müssen Themen oft in *weiß* übersetzt werden. Im direkten Gespräch mit Leitungen kann das heißen, dass mensch immer eine solidarische *weiße* Kolleg*in dabei hat, die das Erklären übernimmt. Ihre Aufgabe ist es dann, als *weiße* Person anderen *weißen* Personen zu erklären, wieso auch das permanente Nachfragen in einem Gespräch bereits ein gewalttätiger Akt sein kann. Leider bedeutet das auch, dass mensch selbst die eigenen künstlerischen Ideen vielleicht nicht besprechen kann, um sich zu schützen.

Um schon in der Projektentwicklungsphase zu gewährleisten, dass man auch nicht-*weiße* Perspektiven in seiner Institution sichtbar macht, ist es unabdingbar, dass Schwarze Personen und PoCs in die Leitungen

von Kunst- und Kulturinstitutionen aufsteigen. Eine weitere Option ist es, die Institutionen zu verlassen, bis diese sich so weit entwickelt haben, dass ihre Strukturen, Produktionen und politischen Positionierungen nicht mehr nur auf Kosten von bereits marginalisierten Personengruppen bestehen.

Im Februar 2018 werde ich wieder nach Namibia fliegen. Ich werde mich dort wieder mit den Künstler*innen treffen, mit denen wir an diesem Labor arbeiten. Wir werden einen ersten Workshop gestalten und dann weitergehen. Die Reaktionen auf das Konzept zeigen uns, wie wichtig es ist, dass wir als Künstler*innen und Personen als Teil der Gesellschaft sichtbar werden.

LITERATUR

- Gamedze, Thulile (2017): „Creating Black Futures Within The Present: Oppressed people simply need more space for our imaginations to live, cultivate and comfort each other." In: *Huffpost:* https://www.huffingtonpost.com/entry/black-futures-in-present_us_58a9c182e4b07602ad55ad31 [20.11.2017]
- Mukaiwa, Martha (2016): „The Mourning. Imperative and incandescent." In: *the namibian:* https://www.namibian.com.na/156432/archive-read/The-Mourning-–-Imperative-and-incandescent [11.11.17]

GESPRÄCH MIT SCHWARZEN STUDENTEN

„GIBT'S HIER "SCHWARZE PROFS?"

EINER
OZIOLOGIE-

263

Julian Warner (W) Du hast dich mit dem AStA dafür eingesetzt, dass Rassismus an der Universität stärker thematisiert wird. Kannst du davon erzählen?

Studentin (S) Menschen aus dem AStA haben mich gefragt, ob ich beim Referat für Flucht und Migration mitmachen möchte. Das habe ich dann gemacht und da ging es vor allem erstmal darum, wie man die Situation von Schwarzen Studierenden und Studierenden of Color an der Uni verbessern kann. Danach habe ich mich dann mit der Referentin für Flucht und Migration zusammengesetzt und wir haben Gespräche mit der Gleichstellungsbeauftragten der Uni darüber geführt, inwieweit man eine Beratungsstelle für Menschen mit Rassismuserfahrung hier an der Uni etablieren kann. Das war am Anfang ein bisschen schwierig. Da kam erstmal das Argument zurück, dass es schon so eine Stelle gäbe: das Gleichstellungsbüro. Aber da wird Rassismus nicht als Wort benannt, sondern von „internationalen Studierenden" und „Diversity" gesprochen. Das haben wir kritisiert und dann kam relativ schnell die Einsicht seitens der Uni, dass so eine Stelle notwendig wäre.

W Wie schätzt du das ein, dass die eher von „internationalen Studierenden" und „Diversity" gesprochen, und Rassismus überhaupt nicht benannt haben?

S Ich glaube schon, dass die Rassismus benennen konnten, aber ich denke, sie wollten Dinge grundsätzlich nicht mit Rassismus labeln, sondern lieber mit Diversity. Diese Diskussion ist ein bisschen aus meiner eigenen Erfahrung entstanden. Mir ist etwas Blödes an der Uni passiert und dann wusste ich nicht, an wen ich mich eigentlich wenden konnte. Es gab dort keine sichtbaren Angebote für Leute wie mich.

W Dass die Universität dieses Thema unter „internationale Studierende" verhandeln wollte, heißt ja, dass die Mitarbeiter*innen Rassismus mit Ausländerfeindlichkeit gleichsetzen. Und gar nicht daran denken, dass es zum Beispiel Schwarze Deutsche gibt.

S Ja, Rassismus wird dadurch unsichtbar gemacht und zu einem internationalen Problem, für Menschen, die nicht der deutschen Sprache mächtig sind oder mit

einer Migrationsgeschichte hierher kommen. Da geht es irgendwie um Diversity und einen Integrationsgedanken, aber nicht um Rassismus.

Wir haben uns auch gewünscht, dass an Unis ganz grundsätzlich das Thema Rassismus stärker benannt wird, und dementsprechend wäre es wichtig, bestimmte Institutionen, die sich gegen Rassismus aussprechen, mit Antirassismus zu labeln. Das würde sicherlich für viele Studierende bedeuten, dass ihre Diskriminierungserfahrung anerkannt und ernst genommen werden würde. Es wäre ein empowerndes Zeichen gegen Rassismus an der Uni.

W Ich finde ja das Wording total interessant. Warum dürfen Beratungsstellen an Hochschulen, die sich vor allem Rassismus widmen, nicht „Antirassismusstellen" heißen?

S Ich weiß nicht, ob es eine taktische Überlegung ist oder ein Widerstandsreflex, Rassismus nicht beim Namen nennen zu wollen. Das kann ich nicht so gut einschätzen. Ich finde es aber interessant, zu verstehen, wie Diskriminierung und Rassismus institutionell verhandelt werden, was da konkrete Hürden sind und so weiter. Meine Vermutung ist, dass es strategisch oft klüger ist, von Diskriminierung und Diversity zu sprechen, um innerhalb der Institutionen Menschen mit der Benennung von Rassismus nicht gleich zu erschlagen oder einzuschüchtern. Denn Rassismus ist für viele ein überforderndes Thema und es ist auch für universitäre Strukturen oft schwierig, sich einzugestehen, dass Rassismus ein alltäglicher Bestandteil des Alltags von Studierenden ist. Ob da ein Umgehen des Wortes „Rassismus" das Richtige ist, ist halt die Frage.

W Ich finde es auch interessant, zu schauen, wer oftmals diese Beratungsstellen bekommt. Häufig sind es ja leider keine People of Color, die diese Stellen besetzen, sondern *weiße* Menschen.

S Da kommt die Dominanz von *weißen* Institutionen oder ganz generell dem *Weißsein* durch, obwohl sich dort ja genau mit der Thematik auseinandergesetzt werden sollte. Ich finde es auch wichtig, mit einzubeziehen, wie sich Studierende dabei fühlen: Wenn sie Rassismuserfahrungen machen, vielleicht auch grundsätzlich ein Misstrauen gegenüber

weißen Personen haben und es vielleicht auch Alltag von Studierenden of Color ist, dass *weiße* Menschen ihnen immerzu erklären, wie etwas zu sein hat, wie etwas laufen soll, oder sie einem zum Beispiel einreden wollen, es sei kein rassistischer Vorfall gewesen. Da wäre es sicher angenehmer, eine Person of Color (PoC) als Ansprechperson zu haben. Ich meine nicht, dass *weiße* Menschen grundsätzlich nicht rassismussensibel sein können. Und auch nicht, dass jede*r Schwarze oder jede Person of Color grundsätzlich geeigneter wäre. Jedoch ist es meiner Meinung nach schon relevant, dass viele Schwarze Menschen und PoCs strukturell schlechtere Chancen haben, Teil des Arbeitsmarkts zu sein, obwohl es genügend Expert*innen of Color in diesem Feld gibt.

W Angesichts der Tatsache, dass es total wenige Schwarze oder PoCs in irgendwelchen vollen Stellen an Universitäten gibt, ist das eigentlich ein Hohn …

S Total! Für Schwarze Freund*innen von mir, die gerade erst angefangen haben hier zu studieren, war das auch immer ein Ding: Gibt's hier eigentlich Schwarze Profs und Dozent*innen? Und dann war Julian Warner auch der Einzige, den man nennen konnte *(lacht)*. Es ist schon krass, dass es für viele People of Color beim Studium bleibt und sie an der Uni keine Anstellung finden. So etwas desillusioniert. Es erscheint paradox und ist gleichzeitig sehr bezeichnend für grundsätzlich rassistische Strukturen, wenn die Expertise von Menschen of Color in Bezug auf Antidiskriminierungs- und Antirassismusarbeit nicht anerkannt wird. Aber was denkst du?

W Vor zehn Jahren hätte ich argumentiert, dass es relevant ist, dass die Person unabhängig von der eigenen Erfahrung eine Fachkenntnis für eine Art sozial-psychologische Beratung besitzt. Auch eine Ethik, die sie gegen die eigenen Interessen, ergo White Supremacy handeln lassen kann, und darüber hinaus, dass sie schlicht zuhören und zulassen kann. Es zirkuliert gerade ein schöner Artikel von einer Schwarzen queeren Aktivistin. Sie schreibt, dass sie nur noch zu Schwarzen queeren Psychotherapeut*innen geht. Und nie wieder *weiße* Psychotherapeut*innen in Anspruch

nehmen würde, weil sie dorthin geht, um Care zu erfahren und nicht, um dieser Person erst erklären zu müssen, was deren eigener blinder Fleck ist.

S Überhaupt mal in den Genuss davon zu kommen, die Hüllen fallen zu lassen und Care zu bekommen. Ich glaube aber, wenn man diese Care-Arbeit leisten und diesen Anspruch haben will, dass Leute sich bei einem wohlfühlen, dann gibt es einfach aufgrund der rassistischen Gesellschafsstruktur große Hürden, die schwierig abzubauen sind und reproduziert werden, wenn das eine *weiße* Person macht. Es wäre grundsätzlich sinnvoll, gemeinsam mit Schwarzen Expert*innen und Expert*innen of Color darüber nachzudenken, wie man gemeinsam strategisch gegen Rassismus arbeiten kann.

W Ich muss gerade darüber nachdenken, dass ich hier anscheinend der einzige Schwarze Dozent bin, was irgendwie auch nicht sein kann. Irgendwer muss doch da rumlaufen. Ich hatte mal einen Erstsemester, der war auch Schwarz, und da habe ich gerade überlegt, ob es eigentlich meine Aufgabe gewesen wäre, zu ihm hinzugehen und zu sagen: Hey, wenn du mal'n Kaffee trinken magst oder so *(lacht)*, meld dich *(alle lachen)*. Es klingt jetzt total lächerlich, aber mir wird jetzt gerade im Gespräch erst klar, was die eigene Funktion sein könnte, wenn man als einzige Schwarze Person Teil von so einer Institution ist und wir annehmen, dass die institutionelle Kultur strukturell rassistisch ist.

S Denkst du, du hättest ihn fragen sollen?

W Ich weiß nicht. Wenn ich an mich in dem Alter denke: Ich hätte die Frage gar nicht verstanden, weil ich mich damals gar nicht als Schwarz gesehen habe. Du sagst, Freund*innen von dir kommen an diese Uni und sie fragen dich: Gibt es Schwarze Profs? Meinst du, das war schon immer wichtig, oder ist das jetzt gerade wichtig geworden?

S Ich glaube, es kommt immer so ein bisschen darauf an, wo man in seiner eigenen Auseinandersetzung mit Rassismus gerade steht. Hättest du mich in meinem ersten Semester gefragt, ob ich mit dir Kaffee trinke, hätte ich das weird gefunden, weil ich mit einem ganz anderen Verständnis aus Frankfurt hierher gekommen bin. Da war Rassismus für mich

nicht so ein Thema und ich hatte einfach einen anderen Bezug dazu als andere Menschen, die ich hier in Göttingen kennengelernt habe und die oft von Rassismus betroffen sind. Die haben im ersten Semester schon gesagt, wir Schwarze Menschen müssten uns auf jeden Fall connecten. Und ich dachte nur: „Oh Gott", weil ich einfach anders aufgewachsen bin. Ich bin allerdings sehr beeindruckt von einer Person, die ich vor Kurzem in Göttingen kennengelernt habe. Sie hat Rassismus für sich voll klar und da denke ich mir, so war ich in meinem ersten Semester nicht. Ich habe einen anderen Prozess gebraucht und musste erstmal andere Erfahrungen machen. Ich glaube, es ist abhängig davon, wie man zu Rassismus steht, also ob man diese Realität für sich verneint oder ob man diese Ideologie von „wir sind alle gleich" glaubt. Um deine Frage zu beantworten: Ob es wichtig ist, dass es einen Schwarzen Prof gibt oder nicht, hat damit zu tun, ob ich Rassismus für mich als wichtig erachte.

Ich glaube, es gibt viele Wege und jede*r nimmt seine*ihre eigene Entwicklung. Die wird durch viele Faktoren beeinflusst: Wie ist man aufgewachsen und in was für einer Familie? Welche Erfahrungen hat man gemacht? Wie viel Raum nehmen rassistische Erfahrungen im Alltag ein, wie bewertet man die und wie bewertet das Umfeld sie? Ist das ein Schwarzes Umfeld oder eher ein *weiß* geprägtes Umfeld?

Ich bin in Frankfurt aufgewachsen mit lauter Schwarzen Kindern und das war für mich einfach nie Thema, weil ich in meiner Grundschulklasse nur zwei *weiße* Deutsche hatte. Deswegen hat mich die Frage „Woher kommst du?" lange auch nicht gejuckt. Weil so klar war, ich komm' aus irgendeiner Ecke aus Afrika, du kommst irgendwie aus Afghanistan und da gibt's ein Kind aus Japan. Aber die Frage kam nicht dominant von einer Seite und das hat mein Verständnis von Rassismus sehr geprägt. Ich wusste, es gibt Rassismus, aber der war kein Bestandteil meines Alltags, weil dieser einfach sehr entspannt war. Ich musste erst als Erasmus-Studentin nach Spanien gehen, um Rassismus zu erfahren und zu verstehen, um mir zum ersten Mal Gedanken darüber zu machen, was meine Hautfarbe in verschiedenen Kontexten eigentlich bedeutet und was für Erfahrungen ich aufgrund meiner Hautfarbe mache.

W Hast du das an der Uni in Seminaren behandeln können?

S In der Uni hab ich darüber eigentlich nichts gelernt, also abgesehen von deinem Seminar und einem, das ich zurzeit besuche. Es war im Curriculum nie ein großes Thema. Mir ist mit der Zeit bewusst geworden, wie *weiß* der Inhalt ist, den ich da lerne. Am Anfang war ich noch total begeistert – Politikwissenschaften und Soziologie! Supercool! Superkritisch! Und ich lerne da so viel. Aber dann habe ich gemerkt: Ich lerne da nur gewisse Sachen, und bestimmte Sachen wissen die Dozierenden nicht. Das finde ich schon einen Skandal! Wenn ich irgendetwas über Kant lerne, wie offen der war und so, und ich meinen Prof dann auf rassistische Weltbilder von Kant anspreche und der keine Ahnung hat – solche Situationen haben mich extrem gestört. Aber auch, dass Themen wie Rassismus und Kolonialismus grundsätzlich nicht so ein großes Ding sind. Das ist irgendwie krass! In meinem ersten Semester habe ich etwas von W.E.B. DuBois gelesen, aber ich konnte ihn noch überhaupt nicht einordnen, weil er einfach ein soziologischer Klassiker neben zwölf anderen war. Ich habe seine Texte gelesen, für die Klausur gelernt und erst drei Jahre später erfahren, was er eigentlich für ein Mensch war.

W Ich wusste gar nicht, dass DuBois als Teil eines soziologischen Kanons behandelt wird. Das ist ja super! Ich finde es wichtig, zu ergänzen, dass es nicht nur darum geht, dich als Schwarze Person abzuholen, sondern darum, dass die *weißen* Kommiliton*innen verstehen, was Whiteness ist und dass es ein Privileg ist, Kant mit solchen Lücken lesen zu dürfen. Ich muss da an meine Zeit auf dem Gymnasium denken. Da gab es in meiner Stufe einen Muslimen, der im Philosophie-Unterricht für jede Islamreferenz herhalten musste. Wenn ich andersherum an die Position der *Weißen* denke, fällt mir diese neue Sendung von David Letterman, *My next guest needs no introduction*, ein. Sein erster Gast ist Barack Obama und ganz zum Schluss der Folge fragt Barack Obama David Letterman, wie dieser sein eigenes Leben bewerten würde. Und David Letterman antwortet mit Tränen in den Augen, er habe so unglaubliches Glück gehabt in seinem Leben und er schäme sich dafür. Denn zu der Zeit, als die Bürgerrechtler*innen in Selma über die Brücke marschierten und von der Staatsgewalt verprügelt

wurden, war er auf den Bahamas saufen, weil das Bier da so günstig war. Er hatte schlichtweg keine Ahnung, wie viel Glück ihm beschieden war.

S Das bringt es echt auf den Punkt. Vor allem wenn man grundsätzlich im Seminar alleine dasteht. Ich mag auch nicht die Rolle, immer Kontra zu geben, ich will auch Bildung genießen können und das Recht haben, wie andere Studis auch, einfach zu lernen. Aber man muss dann immer so eine Doppelrolle einnehmen. Zum einen bin ich zum Lernen da, aber gleichzeitig gezwungenermaßen mit einem Misstrauen, ob ich alles überhaupt so glauben kann, weil es eben sehr *weiß* geprägt ist. Ich kann nicht einfach nach Hause gehen und sagen: „Oh, Kant war ein super Typ, das hab ich heut gelernt", sondern muss meine eigene Recherchearbeit machen.

W Trägst du das dann wieder zurück ins Seminar oder nicht? Ich frage, weil das ja dann auch wieder ein extra Job ist.

S Oft bin ich ehrlich gesagt zu müde dafür. Und es frustriert mich, weil es Teil von einem grundsätzlichen Alltagsrassismus an der Uni ist, über den ich nicht mit vielen Leuten reden kann. Dieser Dozent fragte mich damals, ob ich ihm ein paar Texte zu dem Kant-Thema schicken könnte. Das habe ich bis heute nicht gemacht, weil ich mir auch denke, ich habe noch anderen Kram zu tun und eigentlich ist das auch nicht mein Job. Natürlich habe ich auch ein Interesse daran, dass ein Dozent Rassismus auf dem Schirm hat. Aber ich muss doch abwägen, wie viel mir das bringt, wenn ich ihm das schicke und inwieweit er dann auch wieder von meiner Arbeit profitiert.

Das ist ein sehr problematisches Verhältnis und da kommen wir wieder zurück zum AStA und zum Rassismus oder Antirassismus an der Uni. Ich habe mal ein Thesenpapier von einer Schwarzen Dozentin gelesen, worin sie beschrieben hat, wie Antirassismusarbeit an Hochschulen aussehen kann. Da geht es um ein zweigleisiges System, um Antirassismus an der Uni zu etablieren: Einmal diese Beratungsstelle für Studierende, die jetzt auch an unserer Uni umgesetzt worden ist, und darüber hinaus eine Stelle, die innerhalb der

Institution prüft, wer eingestellt wird und inwieweit Antirassismus als Konzept wirklich umgesetzt wurde. Gibt es ein Fortbildungsangebot für Lehrende? Es geht darum, dass in der Institution selbst Rassismus thematisiert wird und eine Person dafür bezahlt wird, unabhängig von dem Beratungsangebot für Studierende mit Rassismuserfahrung. Es sollte auch um den strukturellen Rassismus an Hochschulen gehen.

W Sozusagen nicht nur Rassist*innen zu identifizieren, sondern auch die Beiläufigkeit zum Thema zu machen, mit der all so etwas passiert?

S Bei Einstellungsverfahren ist eine Gleichstellungsbeauftragte natürlich anwesend und hat in Pattsituationen ein Stimmrecht. Und da ist die Frage, ob es eine Regelung geben müsste, so dass bei allen Stellen nachgewiesen werden müsste, dass zumindest eine PoC-Person zum Gespräch eingeladen worden ist. Des Weiteren wäre es wichtig, Seminare für *weiße* Leute anzubieten, in denen sie sich mit ihrem *Weißsein* auseinandersetzen. Diese könnten auch gerne von *weißen* Personen geleitet werden, denn es sind tendenziell immer People of Color, die viel Energie dafür verschwenden, über Rassismus zu sprechen, und dabei oft nicht ernst genommen werden. Da könnten *weiße* Menschen sich gut einbringen. Denn es gibt viele *weiße* Menschen, die ein Bedürfnis haben, über Rassismus zu sprechen, und manchmal nicht wissen wie.

W Sprache finde ich interessant und damals im Seminar gab es keine einheitliche Policy. Wie hast du das damals empfunden? [1]

S Ich erinnere mich an das erste Zitat, das du gebracht hast. Ich kriege es nur sinngemäß zusammen: dass *Weißsein* nur vor der Folie von Schwarzsein zu verstehen ist. Ich glaube, viele haben noch weiter über diesen Satz gegrübelt. Du hast nicht unbedingt eine Policy angekündigt, sondern durch deine Performance und deine Art signalisiert, was geht und was irgendwie nicht. Du bist nicht bei der Theorie – was heißt eigentlich Rassismus – eingestiegen, sondern bist mit einem hohen Anspruch reingegangen. Du hast dich nicht

1 Die Studentin nahm im Wintersemester 2016/17 an Julian Warners Seminar *Schwarze Deutsche: Rassismus- und Kulturgeschichte* an der Georg-August-Universität Göttingen teil.

unbedingt an dem Wissensstand der Leute orientiert, sondern hast deutlich gemacht, dass man sich selbst damit auseinandersetzen muss. Es gab den Anspruch, die Auseinandersetzung mit Kolonialismus und Rassismus als harte Arbeit anzusehen. Und die Leute, die sich dafür interessieren, sollten die harte Arbeit investieren. Es gab auf jeden Fall auch ein paar Momente, in denen ich baff war. In denen ich mich gefragt habe, kann man das bringen oder nicht? Also es war für mich zum Beispiel neu oder auch ungewohnt, dass du so das N-Wort raushaust. Aber irgendwie fand ich es auch einen guten Move, weil du damit vor allem die *weißen* Menschen verunsichert hast. Dass man die Studis aufgrund ihrer Ahnungslosigkeit mit Samthandschuhen anfasst ist Teil des Problems.

W Ich fand es sehr wichtig, dass du und ein weiterer Schwarzer Student da wart und ich glaube, dass dieses Seminar mit nur *weißen* Studis nicht funktioniert hätte. Es hat im Guten wie im Schlechten davon gelebt, dass da unterschiedliche Leute saßen, die Unterschiedliches herausfinden wollten. Ich wollte zum Beispiel herausfinden, wie man das Thema überhaupt unterrichten kann. Ein großer Fehler, den ich glaube ich gemacht habe, war, dass ich so kritisch gegenüber Identitätspolitiken war.

S Jetzt nicht mehr?

W Ich bin schon kritisch gegenüber Identitätspolitiken, aber ich habe gelernt, strategisch mit dieser Frage umzugehen. Wir haben in dem Seminar diesen großartigen Audre Lorde-Film *The Berlin Years* geschaut und ein weißer Student meinte danach, wenn Audre Lorde sagt, alle Nicht-Schwarzen verlassen jetzt bitte den Raum und nur die Schwarzen kommen zusammen, dann sei das doch Reverse Racism *(Studentin lacht)*. Das hat er nicht in dieser Deutlichkeit gesagt, aber er hat in diese Richtung argumentiert. Und parallel wies ich darauf hin, dass damals in dem Raum tatsächlich alle möglichen People of Color saßen, und ich es interessant fände, darüber nachzudenken, was für eine andere Gemeinschaft hätte entstehen können. Ich dachte da an den britischen Kontext und die Idee von *Political Blackness*, die in den Gewerkschaften

bis heute eine Rolle spielt. Aber die Lektion, die ich in dieser hässlichen Diskussion lernen musste, war, dass man in so einem *weißen* Raum nicht gegen die Selbst-Essentialisierung Schwarzer Menschen argumentieren sollte. Selbst wenn man denkt ein berechtigtes Anliegen zu haben, ist das einfach der falsche Kontext für so eine Diskussion. Es war mein Ziel, dass am Ende des Kurses die *weißen* Studierenden Schwarzsein nicht mehr als eine ethnologische Frage ansehen, sondern verstehen, dass es mit ihrem eigenen *Weißsein* verbunden ist, dass es ihren *weißen* Universalismus nur in Kombination mit diesen rassifizierten Schwarzen Menschen gibt. Und ich wollte, dass die Schwarzen Studierenden am Ende vielleicht leicht zögern, bevor sie sich als Schwarz bezeichnen. Das war vielleicht meine Hybris.

S Was meinst du damit: Die Schwarzen Studierenden sollen zögern, bevor sie sich als Schwarz bezeichnen? Geht es dir um die Vielfältigkeit von Schwarzsein? Um die Brüchigkeit? Um den impliziten Essentialismus?

W Ich habe das damals nicht formulieren können, aber retrospektiv würde ich sagen, dass es mir darum ging, sich Schwarz nennen zu können, ohne ein kulturelles Referenzsystem einer „afrikanischen Diaspora“ zu bedienen: Schwarzsein als Positionierung im Diskurs, nicht als Identität.

S Für mich war es immer klar, dass ich Schwarz bin. Ich bin in einer eritreischen Community aufgewachsen und da sagt man oft „Habescha sein“, also „eritreisch sein“. Das hat einen nationalen und einen kulturellen Bezug, im Sinne von Schwarzsein. Das bröckelte dann ein bisschen, als ich auf das Gymnasium kam. Da gab es noch viele Schwarze, aber es waren schon weniger als auf der Grundschule. Und Göttingen war noch einmal ein ganz anderes Pflaster. Hier wurde es dann zum Thema, dass ich Schwarz bin. Das war in Frankfurt nie der Fall. Aber in Göttingen fiel mir nach einem halben Jahr auf, wie *weiß* mein Freundeskreis hier ist. Und irgendwann habe ich gemerkt, wie oft ich darauf angesprochen werde und wie oft ich beim Kellnern auf Englisch angeredet werde, obwohl ich mit den Gästen deutsch spreche. Erst dann habe ich begriffen, dass es eher untypisch ist, was ich die ersten 18 Jahre meines Lebens in

Frankfurt erfahren habe. Und dass Göttingen anscheinend die Normalität ist.

W Würdest du sagen, dass das Lernen über die Geschichte des Kolonialismus dir dabei hilft, dir deine Lebenswelt sinnhaft zu machen?

S Eine Zeitlang habe ich mir richtig viel angelesen und das hat mir schon geholfen, weil ich gemerkt habe, wie viele Lücken ich da habe. Ich habe begriffen, dass ich Rassismus nicht vom Kolonialismus trennen kann und erkannt, wie Kolonialismus konkreten Einfluss auf Familienbiografien hat und auch meine eigene Familiengeschichte geprägt hat. Jetzt setze ich mich nicht mehr so intensiv damit auseinander wie vor ein paar Jahren noch. Weil ich auch merke, dass es ab einem gewissen Punkt für mich nicht so gesund ist. Das Tempo ist bei mir relevant. Ich muss immer wieder gucken, wie es mir damit emotional geht, weil es mich nicht kalt lässt.

W Würdest du sagen, es ist für dich notwendig, dass du dich mit Kolonialismus auseinandersetzt?

S Schwierige Frage. Ich glaube, wäre ich in Frankfurt geblieben, hätte ich mich nicht so konkret damit auseinandersetzen müssen. Andersherum kommt es ja auch darauf an, was für einen Anspruch ich an mein eigenes Leben habe. Ich möchte ein politisches Leben führen und dazu gehört für mich die Auseinandersetzung mit Kolonialismus. Gerade habe ich Grada Kilombas *Plantation Memories* gelesen und das Buch hat mich krass geprägt. Ich habe durch die Lektüre viel begriffen, aber auch gemerkt, dass das Buch einen Einfluss auf mich hat, der für mich gerade nicht so gesund ist. Kilomba erklärt zum Beispiel, dass man als Schwarze Person in einem Uni- oder Schulraum nie das Privileg hat wie *weiße* Studis nur für sich selbst zu stehen, sondern dass man stellvertretend für eine ganze Vorstellung von „Rasse" steht. Ich komme immer ein bisschen zu spät zu den Seminaren und auf einmal hat es mich gestresst, fünf Minuten zu spät zum Seminar zu kommen, weil ich durch diese Lektüre eine Dimension meines Handelns begreifen konnte, die ich vorher so nicht gesehen hatte. Das hat mich total unter Druck gesetzt und mir keine Ruhe gelassen. Es war einfach eine schmerzhafte Auseinandersetzung

dieses Buch zu lesen. Es war wichtig, es zu lesen, und gleichzeitig muss ich Verantwortung für mich selbst übernehmen.

W Ich kenne das, aber während du das gesagt hast, habe ich mich gefragt, ob man sich wirklich alleine damit beschäftigen muss. Vielleicht wäre es gut, wenn es eine Gruppe von Schwarzen Leuten gäbe, die diese Bücher gemeinsam lesen und diskutieren würden. Und einen Raum bilden, in dem man so etwas sagen kann wie: „Hey! Ohne Alltagsrassismus leugnen zu wollen, ich halte das nicht aus, wenn das so ist." Es bräuchte eine Schwarze Hochschulgruppe.

INTELLIGENTER SEIN ALS DIE SITUATION

MATTHIAS PEES IM GESPRÄCH MIT DIEUDONNÉ NIANGOUNA

Matthias Pees (**P**) Du hast in Kongo-Brazzaville mit dem Theater begonnen, aber mittlerweile in vielen Ländern gearbeitet und an zahlreichen internationalen Kooperationen teilgenommen. Wie würdest du die Unterschiede zwischen den verschiedenen Arbeitsorten für dich beschreiben?

Dieudonné Niangouna (**N**) Ich liebe Treffen und Begegnungen, egal, ob es sich um ein Festival in Brazzaville, in Kamerun oder in Mali handelt, um Workshops oder eine Koproduktion mit einem europäischen Partner. Das dient der Regeneration und der Kunst. Ohne diese Begegnungen begänne mein künstlerisches Schaffen zu ersticken, glaube ich, oder es würde sehr eingeschränkt werden und mangels geistiger Offenheit verarmen, weil ich mich selbst nicht mehr infrage stellen würde. Denn wer sich nicht infrage stellt, wer sich selbst feiert und großsprecherisch wird, leitet seinen eigenen Verfall ein. Wie kann es gelingen, dem Erreichten zu entkommen? Der Art und Weise, wie wir an Ideen herangehen, die wir im Kopf herumtragen, bevor wir sie konkretisieren. Ein Regisseur macht eine Begegnung mit einem Text, ein Schauspieler muss Theaterstücke ansehen, bevor er zu seiner eigenen Art zu spielen gelangen kann, und selbst ein Autor, der nur schreibt, muss lesen, um schreiben zu können. Ohne Begegnungen keine Kunst. Je weiter weg sie mir scheinen, je ungewöhnlicher sie sind, desto weiter gehe auch ich. Und je weiter der Weg ist, den ich zurücklege, desto mehr kann ich mein künstlerisches Schaffen und das, was ich gerade in die Welt setze, infrage stellen. Das gibt mir die Möglichkeit, meine Wahrnehmung, die Lesart und Interpretation der Dinge, meinen Blick, mein Spiel zu erweitern. Das, was ich schaffe, wird größer, wenn ich auf etwas treffe, was mir sehr fern liegt. Auf etwas, mit dem ich mich konfrontieren oder das ich integrieren muss. Nur wenn ich an diesen weit von mir entfernten Ort gehe, kann ich weiter gehen. Das ist für mich die Grundlage.

So kam ich nach Kinshasa und Brazzaville, um zu sehen, wie und was dort im Theater gespielt wird. Dann führte meine Neugier mich dazu, frankophone Länder zu verlassen und ich arbeitete in portugiesischsprachigen Ländern wie Angola und Mosambik. Ich überquerte das Mittelmeer, kam nach Frankreich, wurde von den Wiener Festwochen nach Österreich und vom Mousonturm

nach Frankfurt eingeladen. Diese reichen Begegnungen gaben mir die Möglichkeit, Stücke wie *Shéda* oder *Nkenguégi* und *Le Kung-Fu* zu schaffen. Das heißt, dass ich ohne diese Art der persönlichen Infragestellungen zum Beispiel *Le Kung-Fu* nicht oder anders geschrieben hätte. Schon der Titel verdeutlicht meine Philosophie des Theaters, den Aufbau einer Beziehung zu Fremdem und das Verhältnis zum Anderen. In *Le Kung-Fu* spiegelt sich die Neugier wider, die durch diese Begegnungen angefacht wurde. Dadurch entstehen Theaterstücke, deren Qualität sich vielleicht weniger in Kategorien wie gut oder schlecht messen lässt, sondern vielmehr an der Folge der in und mit ihnen aufgeworfenen Fragen. Sie geben dem Publikum die Möglichkeit, eine andere Position einzunehmen, seine „Karriere" als Zuschauer voranzutreiben.

P Du schreibst auf Französisch, doch gleichzeitig gibt es auch einen Widerstand gegen das Französische in deinen Texten.

N Das ist zwar nicht falsch, aber ganz richtig ist es auch nicht. Es ist kompliziert zu erklären. Es geht nicht darum, sich dem Französischen zu widersetzen oder nicht. Die Sache ist: Ich schreibe als der Mensch, der ich bin. Und ich bin nicht in Paris aufgewachsen. Wäre das der Fall gewesen, hätte ich andere Menschen getroffen, andere Erfahrungen gemacht und nicht so geschrieben, wie ich schreibe. Hier kommt die Frage des Politischen ins Spiel, die Auswirkungen auf die Ästhetik hat. Denn die Ästhetik hängt davon ab, wie das Leben sich entwickelt. Wenn ich zu meinem Stift greife oder am Computer schreibe, dann geht es nicht um das Verhältnis zur französischen Sprache, sondern in erster Linie erzähle ich als Person, ich erzähle mich. Und dieses Ich – wer ist das? Jemand, der im Kongo in die Schule ging, dessen Großmutter Erzählerin war, die in ihrer afrikanischen Sprache sprach und bei der ich meine Ferien verbrachte. Wenn ich versuche, meine Großmutter zu beschreiben, dann finde ich kein passendes Äquivalent auf Französisch, denn diese Sprache sprach sie nicht, und da befinden wir uns in einer ganz anderen Kosmogonie. Wenn ich erzählen will, was sie mir sagte, muss ich mir einen

Weg bahnen. Mein Vater war ein ausgewiesener Fachmann für die Grammatik der französischen Sprache. Er sperrte mich in eine Bibliothek, um mir puristisches Französisch beizubringen. All das hat unauslöschliche Spuren bei mir hinterlassen. Man könnte mein Verhältnis zur französischen Sprache also mit „Ich liebe dich – auch nicht" beschreiben. All diese Einflüsse treten zutage in dem, was ich auf Papier bringe. Wir alle sind historische Wesen, ob uns das bewusst ist oder nicht.

P Wie war das, als du in Frankreich und für ein französisches Publikum zu schreiben begannst?

N Das war ein großer Schock und eine Mischung von mehreren Dingen. Auf der einen Seite war da eine Art Bewunderung, denn die Menschen dachten: Der kommt aus dem Kongo, schreibt auf Französisch, aber er hat eine seltsame, manchmal sogar äußerst gewählte Sprache, und fast in einem Atemzug verwendet er ganz unflätige Ausdrücke. Das war eigenartig für die Menschen, weil mit Sprache Kategorisierungen verbunden sind. Je nach Ausdrucksweise weiß man sofort, ob jemand Akademiker*in oder Arbeitslose*r ist. Es gab aber auch Zurückweisungen in der Art: Was soll das? Der Typ wiederholt nur, hat keinerlei Methode. Die erste Szene im Stück passt nicht zur zweiten und nicht zur dritten. Keinerlei Rationalität. Er kann seine Herkunft aus den Kolonien nicht verleugnen. Doch man darf sich nicht aufregen, man muss ihm helfen.

Es handelt sich um eine Bestätigung von Macht, die historisch gewachsen und auf die Kolonialisierung zurückzuführen ist. Sie wird noch durch Programme verstärkt, die diese Tendenz nicht auf kolonialer, sondern auf kultureller Ebene fortsetzen. Ich hingegen schreibe Theaterstücke, die zu einem Perspektivenwechsel einladen, auch wenn das nicht das Thema des Stücks ist. Das heißt, dass ich versuche, eine Interkulturalität auf der Basis der Essenz der jeweiligen Kultur zu konstruieren. Ich sage: Erobere dir deine Essenz. Das ist sehr wichtig, heißt aber nicht, dass man nicht der Essenz des anderen zuhören kann. Dabei vergibst du dir nichts. Das muss man klar zum Ausdruck bringen, denn ansonsten passiert etwas, was ich dem afrikanischen Theater immer vorwerfe: dass es als Exportprodukt konzipiert wird. Was natürlich nicht heißt, dass man afrikanisches Theater nicht überall auf der Welt spielen könnte. Aber wenn versucht

wird, dieses Theater an die Erwartungen des kolonialen Systems anzupassen, dann tötet das jegliche Art von kreativem Instinkt und man macht sich zum Erfüllungsgehilfen dieses Denksystems. Dadurch stirbt der Grundantrieb der Kreativität. Man erweist sich selbst damit keinen Dienst, und auch den anderen tut man nichts Gutes. Denn so werden wir daran gehindert, die Dinge anders zu sehen. Es ist eine Art unbewusster Unterwerfung. Deshalb sind Begegnungen so wichtig, denn ansonsten gibt es keine Entwicklung und alles ist, wie Shakespeare so schön sagt, viel Lärm um nichts.

P Aber als afrikanischer Künstler in Europa zu arbeiten, ist doch bestenfalls eine freiwillige Entscheidung, vielleicht sogar eine politische Entscheidung?

N Nein, kein*e Afrikaner*in hat hier eine freie Entscheidungsmöglichkeit. Wenn das Land entwickelt wäre und man alle Möglichkeiten für Inszenierung, Malerei, Tanz hätte, dann könnte man von Entscheidungsfreiheit sprechen, aber das ist nicht der Fall. Im Gegenteil: Ein*e Afrikaner*in, der*die außerhalb Afrikas arbeiten kann, wird Halleluja rufen – gerettet vor Vulkanen, der Sintflut und vielem sonst.

P Ich habe dich nach Frankfurt eingeladen, weil mir sehr gefällt, wie du schreibst und spielst. Aber für eine langfristige Zusammenarbeit brauchte ich die Unterstützung eines Fonds für deutsch-afrikanische Zusammenarbeit und musste die Entscheidung künstlerisch und politisch begründen. Das ist fragwürdig. Warst du schon öfter in einer solchen Situation?

N Andauernd. Die Welt ist aufgeteilt in verschiedene Bereiche – Produktion, Direktion, Machtbereiche und viele andere. Es spiegelt sich bis heute das wider, was 1884/85 bei der Berliner Konferenz passierte, als man Afrika auf- und den verschiedenen Kolonialmächten zuteilte. Kein*e einzige*r Afrikaner*in wurde gefragt. Es gibt die Organisation internationale de la Francophonie mit Sitz in Paris. Sie vergibt Stipendien für Theaterstücke, zahlt Flugtickets, und so weiter. Als Afrikaner*in hast du die Möglichkeit, das anzunehmen oder abzulehnen, aber verhandeln kannst du nicht.

Es gibt keinen Dialog mit den Afrikaner*innen, sondern eine Vorgabe. Das ist die Situation seit der Unabhängigkeit der afrikanischen Staaten. Man versucht, diese Staaten zu bevormunden. Dabei ist das künstlerische und kulturelle Erbe das Wichtigste. Wenn du die Kultur der Menschen beherrschst, dann bekommst du auch das Gold oder das Öl, über das diese Staaten verfügen. Nur das Gold zu nehmen wäre zu simpel. Nimm nicht die Milch, nimm die Kuh! Und da ich das wusste, lange bevor ich Theater machte, hielt ich mich stets an das, was meine Großmutter sagte: „Man muss klüger sein als die Situation." Es geht um die Art und Weise des Denkens. Als ich mit meiner Art von Theater begann, erklärten mir alle, dass niemand das akzeptieren würde. Doch ich fand, man müsse eine andere Art zu denken anbieten, und nicht das akzeptieren, wozu man aufgefordert wird.

Außerdem ist es wichtig, unseren Vorgänger*innen mit Achtung zu begegnen. Selbst wenn man sie kritisiert, sollte man sich ansehen, was sie getan haben. Auch da hat man wieder zu mir gesagt: „Das ist wieder eine von deinen afrikanischen Angewohnheiten – Achtung vor den Alten." Aber wenn wir unsere Vorgänger*innen kritisieren, sollten wir uns ansehen, in welcher Zeit sie gelebt haben. Vielleicht hätten wir selbst nicht den Mut gehabt, ein Theater zu eröffnen. Selbst wenn uns manche Dinge, die wir aus der Vergangenheit geerbt haben, nicht gefallen, bringen sie doch ein bestimmtes Wissen, eine Kultur, eine gewisse Energie mit sich. Es geht nicht darum, die Vergangenheit zu verherrlichen, doch eine gewisse Achtung dafür gibt mir die Möglichkeit, die Gegenwart in Frage zu stellen. Sonst fehlt uns der Mut, den wir für das Heute brauchen. Und es geht auch nicht darum, ob wir aufgrund dieses Erbes jemandem etwas schulden oder nicht, sondern darum, dass wir, im Wissen um unsere Vergangenheit, unsere Zukunft gestalten können.

Es ist wichtig, sich bewusst zu machen, dass das, was wir tun, die Frau interessieren muss, die an der Straßenecke Erdnüsse verkauft, damit sie mit ihrem Enkel ins Theater geht, weswegen der Kleine vielleicht eines Tages Schauspieler wird oder selbst Dinge infrage stellt und zu einer gewissen Offenheit des Geistes gelangt. Aber das weißt du erst, wenn du eine

wirkliche Beziehung zu dem hast, was du schaffst. Wenn du meinst, einer Generation anzugehören, die aus dem Nichts gekommen ist wie ein Pilz, der aus der Erde schießt, dann kannst du diese Logik der Entwicklung nicht nachvollziehen.

P Wie entstand dein Festival Mantsina sur scène in Brazzaville?

N Das habe ich aufgebaut, seit ich im Jahr 1998 begann Theater zu machen. Davor las ich Theaterautor*innen aus Frankreich, England, Deutschland. Mir wurde vorgeworfen, mich für Dinge zu interessieren, die einfach nicht zum Theater gehörten. In Brazzaville lehnte man mich ab. Ich sagte: Wir müssen Orte der Begegnung, des Austauschs und eine wirkliche Beziehung zum Publikum schaffen. Einen wirklichen Dialog, indem wir künstlerische Vorschläge machen, die Vorstellungswelten erweitern und Infragestellungen auslösen. Es geht nicht um die Schaffung des Konkreten, da baut man besser Kirchen oder ein Justizministerium. Wir Künstler*innen sind nicht dafür da, um Konkretes zu erfinden, sondern um Vorstellungswelten zu nähren. Mittlerweile kann ich nicht mehr nach Brazzaville reisen. Aber ich fahre nach Kamerun oder inszeniere am Berliner Ensemble und in der RDC (République démocratique du Congo). Das sind Erfahrungen, die meine Vorstellungswelt nähren.

P In Frankfurt hattest du als assoziierter Künstler auch eine Kuratoren-Rolle für unsere dreijährige Reihe *Afropean Mimicry & Mockery in Theatre, Performance & Visual Arts* und hast einen Teil unseres gemeinsamen Programms mitentwickelt. Neben den Stücken von dir und anderen Autor*innen, in denen es in hohem Maße um die Beziehung zwischen Afrika und Europa ging, zeigten wir auch zeitgenössische Kunst. Was hältst du von dieser Initiative, besonders unter dem Gesichtspunkt deines Beitrags als Kurator?

N Ich finde, dass das, was da passierte, interessant war, einfach deshalb, weil es nicht für mich interessant sein musste. Es war nicht nur interessant, weil das Publikum kam, teilnahm und seine künstlerische und kulturelle Vorstellungswelt entwickeln konnte, sondern auch deshalb, weil es Diskussionen mit dem Publikum gab, wodurch wir einen bestimmten Raum

schaffen konnten. Einen Raum für Dialog. Mehr kann es nicht sein, denn ansonsten degeneriert das Ganze zu etwas Fürchterlichem, zu Didaktik, Schule oder Religion. Und das wäre der Tod des Denkens. Es ist wichtig, dass in jedem Gedanken Freiheit inbegriffen ist. Das ist die künstlerische Frage, die mich interessiert: Wie kann man Werte vermitteln, ohne schulmeisterlich zu sein? Wie kann ich vermitteln, dass dies meine Interpretation der Dinge ist? Und dass das, was ich hier vermittle, trotzdem wahr ist? Dieser Ort der Subjektivität, der objektiv für den Künstler bleibt, auch wenn er subjektiv an ihn herangeht. Doch wenn man dabei eine bestimmte Grenze überschreitet, dann kommt man an einen extremen Ort, der die sinnliche und sensitive Lesart des Zuschauers zerstört – und dann hat man die Sache verdorben. Das habe ich bei manchen Theaterstücken erlebt, deren Grundidee mir sehr gut gefiel, doch die Ausführung war derart penetrant, dass sie alles abtötete. Weil die Frage, warum man für ein gegebenes Publikum spielt, einfach ausgeklammert wurde.
Und da kommen wir in den Bereich der Lüge und der Götzendienerei.

P Der Ideologie.

N Genau. Und das macht jedes dialektische Verhältnis kaputt, jeden Blick, es nimmt dem Zuschauer jegliche Möglichkeit, einzusteigen oder auszusteigen. Damit macht man die Vorstellungswelt der Zuschauer*innen kaputt.

P Sprechen wir über affirmative Maßnahmen in Frankreich und Deutschland im strukturellen Bereich, mit denen versucht wird, die Institutionen zu öffnen, sie zu teilen, strukturell die Dinge zu verändern, diese Macht, die man traditionell den *Weißen* einräumt. Was meinst du dazu?

N Für die *Weißen* mag das richtig sein, aber es wäre schlimm, wenn die Schwarzen die Dinge genau so wie die *Weißen* machten. Ich finde es spannend, solche Programme zu konzipieren, aber es ist sehr kompliziert, dann innerhalb dieser Programme zu arbeiten. Denn oft findet die Arbeit dann gar nicht aus den Gründen statt, derentwegen man diese Programme geschaffen hat.

Die zweite Unbekannte in der Gleichung ist die Frage, wie man mit anderen in dieser Art von Rahmen zusammenarbeitet. Sehr oft berücksichtigen die Menschen die vielen Parameter, vor allen Dingen die historischen Parameter, nicht. Du kannst die Geschichte lesen oder schreiben, wie du willst: Aber sie lebt in den Menschen, die Geschichte, und sie lebt weiter. Manchmal wird man angesehen, als sei man kein Mensch, dann wieder, als sei man ein besserer Mensch. Dabei bist du nur, was du bist, gut oder schlecht, aber das, was du darstellst, hängt mit der Geschichte zusammen. Und die kannst du nie auslöschen. Man kann über die Geschichte hinauswachsen, aber auslöschen kann man sie nicht. Solange diese Geschichte greifbar ist, wirst du zum Stellvertreter für ein Jahrtausend oder ein Jahrhundert. Auch wenn du gar nichts damit zu tun hast. Was mich in der Kunst interessiert, ist die Frage, wie du es anstellen kannst, dass du, der du zu einem gegebenen Augenblick auftauchst, keine Schuld trägst. Hier kommt der Raum des Poetischen ins Spiel, und das ist der Grund, warum ich mich für das Poetische interessiere. Doch wenn wir ein Programm nur politisch oder administrativ anlegen, dann wird es die herrschenden Strukturen nur reproduzieren. Nur der Raum des Poetischen kann sie neutralisieren.

Manchmal sehe ich das bei Festivals in Afrika – alle sind voller guter Absichten, aber das, was sie tun, ist repräsentativ für die herrschenden Strukturen und die Geschichte. Denn die Geschichte ist ein großes Theater mit allen Details, die sich „wie die Laus in die Unterhose der Gräfin einschleichen“, um mit *Nkenguégi* zu sprechen.

P Novalis schrieb: „Die Poesie ist das echt absolut Reelle. Je poetischer, desto wahrer.“

N Ja genau, der Rest ist erfunden, obwohl man uns diesen Rest als Realität verkaufen will. Der Rest ist erfunden und man verlangt von uns, dass wir uns ihm unterwerfen, wie beim Militär, als wären wir in einer Kaserne, und trotzdem ist es nicht die Realität, sondern das Erfundene.

Das ist genau das Problem bei diesen Theaterprogrammen: Oft sind die Ideen gut, aber es ist, als ob man eine Erfindung in einem Labor gemacht hätte und sofort zur Anwendung übergehen will. Die Zwischenetappen werden übersprungen, und je mehr Etappen man überspringt, desto größer ist die Kluft zwischen Idee und Ergebnis. Ich habe oft zum Institut français gesagt: „Ich kritisiere nicht euer Programm, sondern die Ausführung. Wir brauchen Zwischenetappen bis zur Konkretisierung. Es ist, als ob ich von Trigonometrie träumte und versuchte sie meiner Tochter von sechs Jahren beizubringen. Dazu kommt noch, dass große und interessante Programme eine Geschichte in sich tragen, wie eine große Klammer, doch es hat keinen Sinn von Bismarck zu Dieudonné Niangouna zu springen. Und in der Mitte liegt die künstlerische Ader. Man kann nicht einen Sprung von der Pirogge zur Webcam machen. Wer die Zwischenetappen überspringt, verfällt unweigerlich in afrikanistische Folklore.

P Inwieweit ist das rassistisch?

N Es ist erstmal nur amateurhaft. Du hast vielleicht eine wunderbare Idee gehabt, doch bei der Konkretisierung bist du amateurhaft vorgegangen. Und deshalb funktioniert die ganze Sache nicht. Und weil sie nicht funktioniert, entsteht ein völlig neuer und naiver Blick – das ist nur ein Blick und keine Arbeit. Insofern wird das Ganze zu Voyeurismus und auch zu einem Rassismus, aber nicht zu einem Rassismus, der beabsichtigt und gewollt war, sondern zu einem Rassismus aufgrund von Unterlassung. Eine Art Unterlassungssünde. All das ist eine lange Erklärung in Klammern in Bezug auf die Tatsache, dass man Zwischenetappen nicht überspringen darf. Ich finde, das war das Spannende in Frankfurt: Die Menschen konnten sich Installationen aus Nigeria und vieles andere ansehen, aber es wurde nie zum folkloristischen Postkolonialismus. Du hast nie zu uns gesagt: „Hier kommt jemand aus Nigeria, wir sehen uns seine Installation an und dann essen wir Maniok und trinken aus Kalebassen."

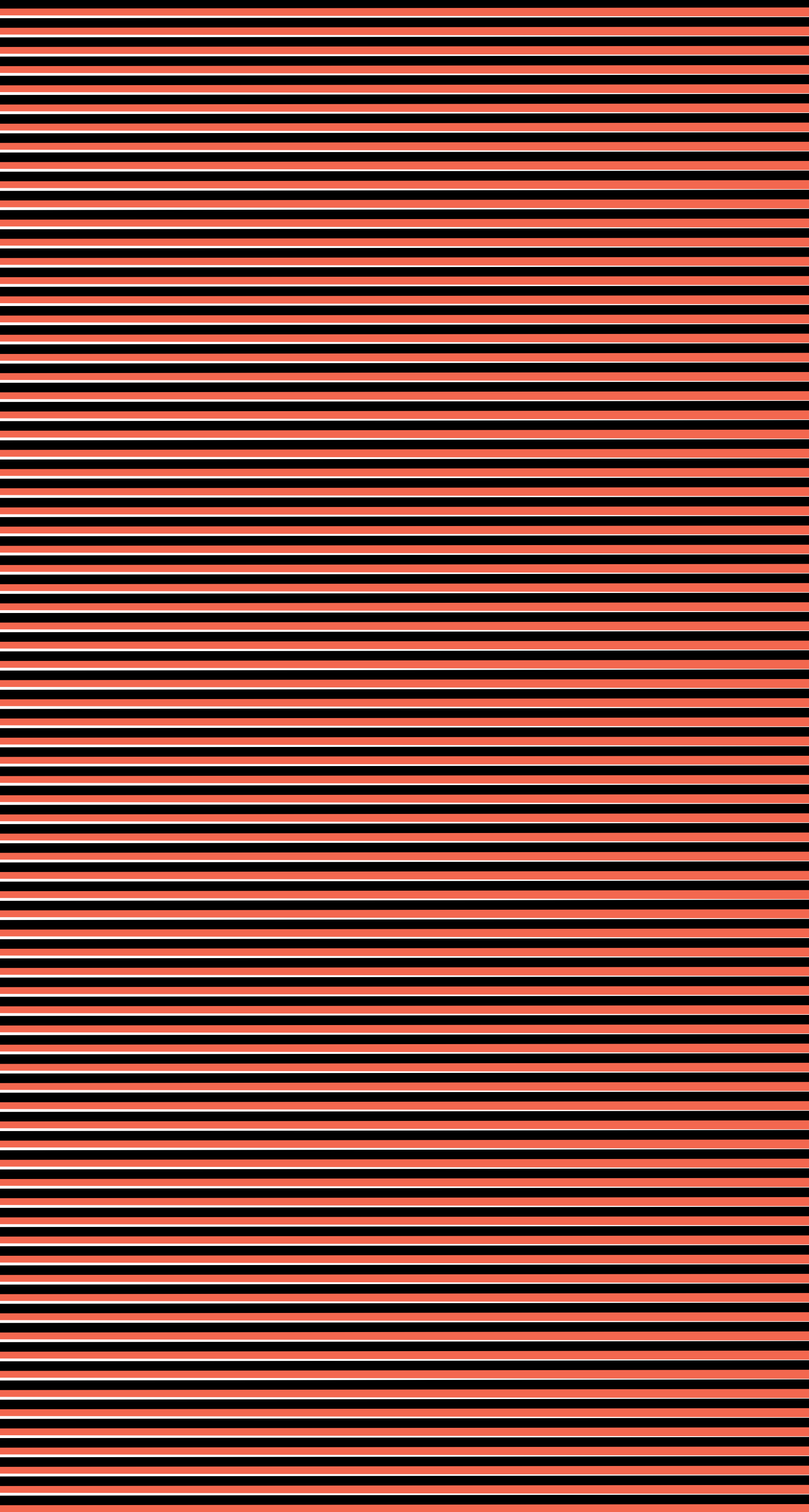
P Du inszenierst am Berliner Ensemble das erste Mal auf Deutsch. Wie geht das?

N Für mich ist es verstörend wie ein Gedicht. Das Schöne an einem Gedicht ist das, was jenseits der Sprache liegt, und die Art und Weise, wie man mit diesem Bereich verbunden ist. Mit welchem Bereich? Jenem eines Ausdrucks, der in erster Linie kein Ausdruck in Form einer Sprache, sondern der Ausdruck der Seele ist. Die Seele kann verschiedene Ausdruckskanäle wählen wie die Sprache, den Tanz oder Theater. Da ich nicht Deutsch spreche, muss ich direkt an diesen Bereich der künstlerischen Seele anknüpfen, also an die Mutter der Kunst, bevor sie sich in Sprache und Form ausdrückt. Da bin ich im Herzen der Sache, mitten drin. Ich muss die Kunst als gemeinsamen künstlerischen Nenner mit den Schauspieler*innen finden, bevor ich etwas gemeinsam mit ihnen entwickeln kann, ungeachtet der Tatsache, dass ich mich auf Französisch und sie sich auf Deutsch ausdrücken. Das finde ich interessant, denn die Stärke der Sprachen und ihre Ausdrucksweise, die so reich und vielfältig ist, geben uns die Möglichkeit, viele offene oder verborgene Territorien darzustellen. Diese Erfahrung fordert alles von dir, sie stellt dich sozusagen mit dem Rücken an die Wand. Du wusstest zwar im Vorhinein, dass du bis in die Seele der Dinge vordringen musst und die Darsteller*innen in der Seele der Dinge sein müssen. Aber was macht ein künstlerisches Werk oder eine*n Künstler*in vor der Sprache aus? Bevor man die Sache einkleidet? Die deutschen Schauspieler*innen sind ebenso Schauspieler*innen, wie ich einer bin, und es gibt etwas, das uns zu Schauspieler*innen gemacht hat. Auf diesem gemeinsamen Terrain müssen wir uns finden, denn dort ist die Universalität angesiedelt. Wenn man sie findet, kann man sie auf Französisch, auf Deutsch oder anders ausdrücken. Es geht nicht in erster Linie um die Sprache, sondern um die Seele der Sache. Diese Art von Erfahrung ist sehr stark, und es ist wichtig, dass man konkret ist.

P Du nanntest es „verstörend"?

N Verstörend ist nichts Negatives für mich. Wie gesagt, es ist verstörend wie ein Gedicht, das heißt, es geht um den inneren Atem, den Hauch, denn es ist ja nicht die Form, die erzählt, sondern die Form ist das Ergebnis dieses Hauchs, also der Mutter aller Dinge, bevor die Dinge ihre Form annehmen. Die Matrize und ihre Gene.

Ins Deutsche übersetzt und redigiert
von Isolde Schmitt



Biografien
Biographies

niv Acosta

ist Preisträger der L.C. Tiffany Foundation und international anerkannter Multi-Media-Künstler sowie Aktivist aus Brooklyn, New York. Seine Community-basierte Arbeit wird angeregt von seiner transgender, queer und Schwarz-dominikanischen Identität. nivs Schriften wurden u.a. im Performance Journal, VICE, Brooklyn Magazine, Apogee Journal und BOMB Magazine veröffentlicht. Seine Performances kamen u.a. in der Tate Modern, bei Tanz im August und den Kunst-Werken Berlin, Wiener Festwochen, The David Roberts Art Foundation, The Kimmel Center, MOMA PS1, Studio Museum und New Museum zur Aufführung. niv hat mit Alicia Keys, Dr. Fannie Sosa, BEARCAT, Lyle Ashton-Harris und Ralph Lemon zusammengearbeitet.

NA is an L.C. Tiffany Foundation Artist award winner and internationally acclaimed multi-media artist and activist in Brooklyn, NY. Being transgender, queer, and Black-Dominican has inspired his community-based work. niv's written work is featured in Performance Journal, VICE, Brooklyn Magazine, Apogee Journal, BOMB Magazine. niv's performance works have debuted at Tate Modern, Tanz im August and KW Institute for Contemporary Art, Wiener Festwochen, The David Roberts Art Foundation, The Kimmel Center, MOMA PS1, Studio Museum and New Museum. niv has collaborated with artists Alicia Keys, Dr. Fannie Sosa, BEARCAT, Lyle Ashton-Harris and Ralph Lemon.

Nana Adusei-Poku

(Dr. des) ist Wissenschaftlerin, Kuratorin sowie Gastdozentin im Departement Kunst und Medien an der Zürcher Hochschule der Künste. Sie war Forschungsprofessorin für Visuelle Kulturen 2015–2017 und für Kulturelle Diversität von 2013–2014 an der Hogeschool Rotterdam mit Anbindung an das Piet Zwart Institute und der Willem de Kooning Academy. Zu ihren letzten Veröffentlichungen gehört u.a. *On Being Present Where You Wish to Disappear*, in der sie die Ideen des Nichts, der Universalität und des *Weißseins* in der zeitgenössischen Kunstwelt hinterfragt.

NAP (PhD) is a scholar, curator as well as guest lecturer in the Department of Art & Media at Zurich University of the Arts. She was research professor for Visual Cultures 2015–2017 and for Cultural Diversity from 2013–2014 at the Hogeschool Rotterdam with affiliation to the Piet Zwart Institute and Willem de Kooning Academy. Publications include i.e. *On Being Present Where You Wish to Disappear*, which questions the notions of nothingness, universality, and *whiteness* common in the contemporary art world.

Karo Akpokiere

ist Grafikdesigner. Für *Allianzen* entwickelte er einen künstlerischen Font. Seine weitere Arbeit kann hier eingesehen werden: www.karoakpokiere.com

KA is a graphic designer. For *Allianzen* he created an artistic lettering. You can view his work here: www.karoakpokiere.com

Lotte Arndt

lebt in Paris und unterrichtet seit 2014 Kulturtheorien an der École supérieure d'art et design in Valence. Sie arbeitet als Autorin, Theoretikerin und Kuratorin (zuletzt: *Candice Lin*, Bétonsalon, Paris, zus. mit L. Morin, 2017). 2013 verteidigte sie ihre Dissertation. Jüngere Publikationen: *Les revues font la culture! Négociations postcoloniales dans les périodiques parisiens relatifs à l'Afrique*, WVT, 2016; *Crawling Doubles. Colonial Collecting and Affect* (mit MK Abonnenc und C. Lozano), B42, 2016; *Hunting & Collecting. Sammy Baloji* (mit A. Taiaksev), MuZEE, Galerie Imane Farès, 2016.

LA lives in Paris and since 2014 teaches cultural theory at the École supérieure d'art et design in Valence. She is active as a writer, theoretician and curator (most recently: *Candice Lin,* Bétonsalon, Paris, with L. Morin, 2017). She defended her dissertation in 2013. Other recent publications include: *Les revues font la culture! Négociations postcoloniales dans les périodiques parisiens relatifs à l'Afrique*, WVT, 2016; *Crawling Doubles. Colonial Collecting and Affect* (with MK Abonnenc and C. Lozano), B42, 2016; *Hunting & Collecting. Sammy Baloji* (with A. Taiaksev), MuZEE, Galerie Imane Farès, 2016.

Max-Philip Aschenbrenner

Zuletzt als Dramaturg am Asian Arts Theatre im südkoreanischen Gwangju engagiert, begann Max-Philip Aschenbrenner seinen persönlichen Streit mit den Künsten beim Theater der Welt Festival 2010 und setzte ihn von 2011 bis 2013 als Künstlerischer Leiter von Südpol Luzern und 2014 als Leitender Dramaturg der Wiener Festwochen fort. Als Dramaturg und Performer arbeitet er u. a. mit Vegard Vinge oder Chris Kondek und unterrichtet regelmäßig bei DAS Theatre in Amsterdam. Er begreift seine internationale Arbeit als künstlerische Auseinandersetzung mit der Globalisierung, dem marktgetriebenen Prozess, den er nicht akzeptiert.

MPA Recently engaged as a dramaturg at Asian Arts Theatre in Gwangju, South Korea, Max-Philip Aschenbrenner started his personal dispute with the arts at the Theater der Welt Festival 2010 and continued it as artistic director of Südpol Luzern and head of the programing team of Wiener Festwochen. As a dramaturg und performer he works with Vegard Vinge or Chris Kondek, amongst others, and teaches regularly at DAS Theatre in Amsterdam. He pursues his international work as an artistic confrontation with globalization, the market-driven process that he does not accept.

Simone Dede Ayivi

lebt in Berlin, produziert Text und macht Theater. Ihre Performances erörtern Fragen von Identität und Repräsentation. In *Krieg der Hörnchen* verhandelt sie Deutschtümelei und Xenophobie, *Performing Back* sucht Wege des Erinnerns an den deutschen Kolonialismus aus Schwarzer Perspektive, *First Black Woman In Space* rückt die Zukunftsträume Schwarzer Frauen in den Mittelpunkt und ihre neuste Arbeit *QUEENS* beschäftigt sich mit vorkolonialen Konzepten von Gender und Familie.

SDA lives in Berlin, produces text and makes theater. Her performances discuss questions of identity and representation. In *Krieg der Hörnchen* she deals with German-ness and xenophobia, *Performing Back* seeks ways of remembering German colonialism from a Black perspective, *First Black Woman In Space* focuses on Black women's dreams for the future and her latest work *QUEENS* is concerned with pre-colonial concepts of gender and family.

Ewelina Benbenek

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Neuere Deutsche Literatur/Theaterforschung an der Universität Hamburg. Sie forscht zu postmigrantischen, postkolonialen und dekolonialen Diskursen und deren Verschränkungen in Gegenwartsdramatik, Gegenwartstheater und aktuellen Performanceformen. Sie gab Inputs als Sprecherin und Workshops zur Frage von „Migrant Cosmopolitanism" unter anderem in Kooperation mit dem Migrantpolitan im Rahmen der *PSi-Konferenz* 2017 auf Kampnagel in Hamburg und im Kontext der *Akademie des Verlernens* bei den Wiener Festwochen 2017.

EB is an academic assistant in the Department of New German Literature/Theater Research at Hamburg University. She researches post-migrant, postcolonial and de-colonized discourses and their intersection with contemporary drama, contemporary theater and current forms of performance. She has provided input as a speaker and with workshops on the issue of "Migrant Cosmopolitanism", for example in co-operation with Migrantpolitan as part of the *PSi-Conference* 2017 at Kampnagel in Hamburg and as part of the *Academy of Unlearning* at the Wiener Festwochen 2017.

Sutapa Biswas

ist eine interdisziplinär arbeitende Künstlerin. Sie studierte Bildende Kunst und Kunstgeschichte an der Leeds University (1981–1985), The Slade (UCL) und dem Royal College of Art. Ihre Arbeiten handeln von Raum und Zeit, wobei alltägliche räumliche Geschichten sich mit den großen Erzählungen der Geschichte überschneiden. Ihre Arbeiten werden weltweit gezeigt, u.a. in der Tate, der Yale University Art Gallery, auf der Mixed Bathing World 2015 Triennial, der 6th Havana Biennial, im Neuberger Museum, bei Nara Roesler und AGO, und sie sind außerdem Bestandteil mehrerer Sammlungen, u.a. der Tate.

SB is an interdisciplinary artist who studied Fine Art and Art History at Leeds University (1981–1985), The Slade (UCL), and Royal College of Art. Her works are about space and time, wherein „everyday" spatial stories intersect with the grand narratives of history. Widely exhibited at venues including Tate, Yale University Art Gallery, Mixed Bathing World 2015 Triennial, 6th Havana Biennial, Neuberger Museum, Nara Roesler and AGO, Biswas' work is held in many collections, including Tate.

*foundation Class

Die *foundationClass wurde 2016 an der weißensee kunsthochschule berlin gegründet. Ziel des Programms ist es, Menschen die nach Deutschland geflohen sind, dabei zu unterstützen, sich erfolgreich an einer deutschsprachigen Kunst- oder Designhochschule zu bewerben. Die *foundationClass möchte einen sozialen Ort innerhalb der Kunsthochschule schaffen, in dem Wissen und künstlerische und gestalterische Praktiken nicht konsumiert, sondern in Frage gestellt werden und wo neue Wissensformen und Methoden kollektiv geschaffen werden.
www.foundationclass.org

The ***FC*** was established at weißensee academy of art berlin in 2016. The aim of the program is to suppport people who have fled to Germany to successfully apply at a German-speaking art or design academy. The *foundationClass strives to open up a social space within the academy in which knowledge and artistic and design practices are not consumed but questioned, and where new forms of knowledge and practice will be produced collectively.
www.foundationclass.org

Nadine Jessen

ist Dramaturgin und Kuratorin. Sie gründete mit Larry Macaulay und Anas Aboura im Dezember 2015 das Migrantpolitan auf Kampnagel in Hamburg – ein Aktionsraum und Think-Tank für, von und mit Geflüchteten. 2007–2016 arbeitete sie auf Kampnagel, 2016/2017 als Kuratorin bei den Wiener Festwochen, seit Januar 2018 wieder auf Kampnagel. Mit *Hello Deutschland – die Einwanderer* konzipiert und produziert sie ein TV Format, das der gängigen medialen Repräsentation von Geflüchteten eine andere Narration entgegensetzt.

NJ, dramaturg and curator. Together with Larry Macaulay and Anas Aboura she founded Migrantpolitan at Kampnagel in Hamburg, an events space and think tank for, by and with refugees. She worked at Kampnagel from 2007–2016, was a curator for the Wiener Festwochen in 2016/2017 and since January 2018 has been back at Kampnagel. With *Hello Deutschland – die Einwanderer* (“*Hello Germany – The Immigrants*”), she has conceived and produced a TV-format that provides a contrasting narrative to the way refugees are currently represented in the media.

Jaamil Olawale Kosoko

ist ein nigerianisch-amerikanischer Dichter, Kurator und Performance-Künstler aus Detroit. Er ist Princeton Arts Fellow (2017) und Cave Canem Poetry Fellow (2017). Er hält Vorlesungen und Vorträge und tritt weltweit auf. Seine Performances führten ihn durch ganz Europa, u.a. zu den großen Festivals Moving in November, TakeMeSomewhere, SICK!, Tanz im August, Oslo Internasjonale Teaterfestival und zur Beursschouwburg. 2009 veröffentlichte Kosoko das Gedichtheft *Animal in Cyberspace* und 2011 *Notes on An Urban Kill-Floor*.

JOK is a Nigerian American poet, curator, and performance artist originally from Detroit. He is a 2017 Princeton Arts Fellow and a 2017 Cave Canem Poetry Fellow. He lectures, speaks, and performs internationally. His work in performance has toured throughout Europe having appeared in major festivals including Moving in November, TakeMeSomewhere, SICK!, Tanz im August, Oslo Internasjonale Teaterfestival and at the Beursschouwburg among others. In 2009, Kosoko published the chapbook, *Animal in Cyberspace* and in 2011, he published *Notes on An Urban Kill-Floor*.

Elisa Liepsch

arbeitet als Dramaturgin am Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt, zuvor u.a. mit Frie Leysen bei Theater der Welt 2010 und am Deutschen Nationaltheater Weimar, dort als Leiterin des e-werks. Sie ist Initiatorin des e-werk-Festivals Weimar und war Co-Kuratorin des Projekts *Afropean Mimicry & Mockery in Theatre, Performance & Visual Arts* am Mousonturm.

EL works as a dramaturg at Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt. Her previous roles include working with Frie Leysen on Theater der Welt 2010 and at the Deutsches Nationaltheater Weimar, where she ran the e-werk. She initiated the e-werk Festival in Weimar and co-curated the project *Afropean Mimicry & Mockery in Theatre, Performance & Visual Arts* at the Mousonturm.

Dieudonné Niangouna

geboren in Brazzaville, Republik Kongo, ist Autor, Schauspieler und Regisseur. 1997 gründete er mit seinem Bruder Criss Niangouna die Compagnie Les Bruits de la Rue. Er ist Leiter des Festival Mantsina sur Scène, das jährlich in Brazzaville stattfindet, und war 2013 gemeinsam mit Stanislas Nordey „Artiste Associé" des Festival d'Avignon. Von 2014-2016 war er im Rahmen des Projektes *Afropean Mimicry & Mockery in Theatre, Performance & Visual Arts* assoziierter Künstler am Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt. Hier produzierte und zeigte er u. a. seine Theaterstücke *Le Kung-Fu, Le Socle des Vertiges* und *Nkenguégi*.

DN born in Brazzaville, Republic of Congo, is an actor, playwright and stage director. Together with his brother Criss Niangouna he founded the Compagnie Les Bruits de la Rue in 1997. He is the artistic director of the festival Mantsina sur Scène, which takes place annually in Brazzaville, and was an „artiste associé" together with Stanislas Nordey at the Festival d'Avignon in 2013. From 2014–2016, he was an associate artist at the Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt in the context of the project *Afropean Mimicry & Mockery in Theatre, Performance & Visual Art*. Here, he produced and presented the plays *Le Kung-Fu, Le Socle des Vertiges* and *Nkenguégi*.

Harold Offeh

Der Künstler Harold Offeh arbeitet mit einer Bandbreite an Medien wie Performance, Video, Fotografie, Kunstvermittlung und Soziokultur. Oft setzt Offeh Humor als Mittel ein, um die Zuschauer*innen mit historischen Narrativen und zeitgenössischer Kultur zu konfrontieren, außerdem interessiert er sich für den Raum, der durch das Bewohnen oder Verkörpern von Geschichte erzeugt wird. Er ist vielfach in Großbritannien und international ausgestellt worden, u. a. an der Tate Modern und Tate Britain, dem ICA und Barbican in London, The Studio Museum in Harlem, MAC VAL und Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt. Er lebt in Cambridge und ist Dozent für Bildende Kunst an der Leeds Beckett Universität.

HO is an artist working in a range of media including performance, video, photography, learning and social arts practice. Offeh often employs humor as a means to confront the viewer with historical narratives and contemporary culture, and is interested in the space created by inhabiting or embodying history. He has exhibited widely in the UK and internationally at Tate Modern and Tate Britain, ICA and Barbican in London, the Studio Museum in Harlem, MAC VAL and Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt. He lives in Cambridge. He is a Reader in Fine Art at Leeds Beckett University.

Matthias Pees

war zunächst als Journalist und Theaterkritiker tätig, 1995–2000 war er Dramaturg an der Volksbühne Berlin und 2000-2003 am Schauspiel Hannover. 2003–2004 war er programmverantwortlicher Dramaturg der Ruhrfestspiele Recklinghausen NO FEAR 2004. 2004–2010 leitete er in São Paulo, Brasilien als Geschäftsführer das Produktionsbüro prod.art.br, war 2005 und 2008–2010 künstlerischer Berater der Wiener Festwochen und kuratierte Theaterfestivals am Hebbel am Ufer, Berlin. 2010–2013 war er leitender Dramaturg der Wiener Festwochen. Seit Sommer 2013 ist er Intendant und Geschäftsführer der Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main GmbH.

MP was first active as a journalist and theater critic. In 1995–2000 he was a dramaturg at the Volksbühne Berlin and from 2000 to 2003 at the Schauspiel Hannover. From 2003 to 2004, he was the dramaturg responsible for the program at the Ruhrfestspiele in Recklinghausen NO FEAR 2004. From 2004 to 2010, he was the manager of the production office prod.art.br in São Paulo, Brazil. In 2005, and from 2008 to 2010, he was the artistic advisor to the Vienna Festwochen and curated theater festivals at the Hebbel am Ufer in Berlin. From 2010 to 2013, he was the director of dramaturgy of the Wiener Festwochen. Since the summer of 2013, he has been the artistic director and general manager of the Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main GmbH.

Anta Helena Recke

studiert Szenische Künste an der Universität Hildesheim und war Regieassistentin an den Münchner Kammerspielen. Sie arbeitet solo und in verschiedenen Konstellationen als Theatermacherin und Künstlerin.

AHR studies Scenic Arts at Hildesheim University and was assistant director at the Münchner Kammerspiele. She works solo and in a range of configurations as a theater maker and artist.

Nephertiti Schandorf

ist Produzentin im Bereich Performance, Audio und Bewegtes Bild außerhalb des Galerie-Kontexts. Sie hat mittel- bis großformatige Ausstellungen und Programme mit den Whitworth und Manchester Galerien, dem Manchester International Festival (2012–2013) und die Reihe *Artists' Moving Image* mit dem Royal College of Art, dem BFI und LUX (2013–2016) entwickelt, übermittelt und dabei assistiert. Seit 2017 produziert sie Larry Achiampongs ehrgeiziges *Relic-Traveller*-Projekt.

NS is a producer of performance, audio and moving images in non-gallery contexts. She has developed, delivered and assisted on mid-to-large-scale exhibitions and programs with the Whitworth and Manchester Galleries, Manchester International Festival (2012–2013); and the Artists' Moving Image series in collaboration with the Royal College of Art, the BFI and LUX (2013–2016). Since 2017 she is Producer of Larry Achiampong's ambitious *Relic Traveller* project.

Azadeh Sharifi

ist promovierte Kultur- und Theaterwissenschaftlerin. Seit Oktober 2016 arbeitet sie an ihrem PostDoc-Projekt *(Post)migrantisches Theater in der deutschen Theatergeschichte – (Dis)Kontinuitäten von Ästhetiken und Narrativen* am Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. 2014–2015 war sie Fellow am Internationalen Forschungskolleg *Interweaving Performance Cultures* der Freien Universität Berlin. Neben Lehr- und Forschungstätigkeit ist sie auch in praxisnahen Feldern, u. a. als Mitkuratorin des Festivals Politik im Freien Theater 2018 in München tätig.

AS has a PhD in cultural and theatre studies. Since October 2016 she has been working on her post-doctoral project *(Post)Migrant Theatre in German Theatre History – (Dis)Continuities of Aesthetics and Narratives* at the Institute of Theatre Studies at LMU Munich. From 2014 to 2015 she was a fellow of the international research center *Interweaving Performance Cultures* at the Free University Berlin. Alongside her teaching and research she is also active in fields closely related to practice, including cocurating the festival Politik im Freien Theater 2018 in Munich.

Fannie Sosa

ist Afro-Aktivistin, Künstlerin und Curandera. Aktuell arbeitet sie an der kollaborativen französisch-brasilianischen Doktorarbeit *Twerk & Torque: pleasurable strategies for anti-colonial survival in the age of Black internet*. Sie entwickelt Mixed-Media-Wissenspakete aus Performances / Videoinstallationen / Gesprächsrunden / erweiterten Workshops, in denen ihr Lust und deren Vermittlung als radikale Widerstandsmomente hin zu einer verkörperten Evolutionspraxis der Afro-Diaspora dienen. Sie nutzt ihren Abschluss in Gender Studies, um ihre Pussy heftiger abgehen zu lassen als zuvor. Fannie Sosa lebt und arbeitet momentan zwischen Europa und Südamerika.

FS is an afro-descendant activist, artist, and curandera, currently doing a France-Brazil co-directed PhD titled *Twerk & Torque: pleasurable strategies for anti-colonial survival in the age of Black internet.* She creates mixed-media knowledge packages that span performance / video installations / circular talks / extended workshops, using pleasure and its transmission as a radical act of resistance for an embodied afro-diasporic evolutionary praxis. She uses her gender studies degree to pop her pussy even more severely than before. Fannie Sosa currently lives and works between Europe and South-America.

Margarita Tsomou

(Dr.) ist griechische Autorin, Moderatorin, Dramaturgin und Kuratorin. Sie gibt das feministische Missy Magazine mit heraus, schreibt für Print und Radio und moderiert die griechische Sendung *Elliniko Randevou* beim rbb/COSMO. Ihre Arbeit wird in Institutionen wie Hebbel am Ufer, Kampnagel Hamburg, Haus der Kulturen der Welt, Onassis Cultural Foundation Athen u. a. gezeigt. Ihr jüngstes Projekt war eine Veranstaltungsreihe im diskursiven Programm von Paul B. Preciado der documenta 14.

Dr. **MT** is a Greek writer, media presenter, dramaturg and curator. She is the co-editor of the feminist Missy Magazine, writes for print and radio and presents the Greek-language program *Elliniko Randevou* on rbb/COSMO. Her work has been presented at institutions including the Hebbel am Ufer, Kampnagel Hamburg, Haus der Kulturen der Welt and the Onassis Cultural Foundation in Athens. Her latest project was a series of events within Paul B. Preciado's discursive program for documenta 14.

Malte Wandel

studierte an den Hochschulen in Dortmund, Zürich und Köln Fotografie und Medienkunst. Seit über zehn Jahren beschäftigt er sich mit der Geschichte der mosambikanischen Vertragsarbeiter*innen in der ehemaligen DDR und deren Schicksal nach dem Fall der Berliner Mauer 1989. 2012 erschien beim Kehrer Verlag Heidelberg sein Buch *Einheit, Arbeit, Wachsamkeit – Die DDR in Mosambik*. Er zeigte seine Arbeiten in Ausstellungshäusern wie dem Museum Folkwang in Essen, der HALLE 14 in Leipzig und C/O Berlin. Er lebt in München.

MW studied Photography and Media Arts at the universities of Dortmund, Zurich and Cologne. For more than ten years he has been engaged with the history of Mozambican contract workers in the former GDR and their lives after the fall of the Berlin Wall in 1989. His book *Einheit, Arbeit, Wachsamkeit – The GDR in Mozambique* was published with Kehrer Art Books Heidelberg in 2012. His works were presented at art centres such as the Museum Folkwang in Essen, HALLE 14 in Leipzig and C/O Berlin. He lives in Munich.

Julian Warner

ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kulturanthropologie der Universität Göttingen. Seine Schwerpunkte sind Black European Studies, Rassismus- und Popkulturforschung. Er ist Mitglied der Gesellschaft für Kunst als Forschung HAUPTAKTION.

JW is a research assistant at the Institute of Cultural Anthropology of Göttingen University. His fields of research are Black European Studies, Critical Race Studies and Popular Cultures. He is a member of the artistic-research group HAUPTAKTION.

Julia Wissert

wurde in Freiburg geboren. Vor ihrem Studium war sie Regieassistentin am Theater Freiburg und am Theater Basel. In England studierte sie an der University of Surrey Drama and Media. Sie war Regieassistentin am Staatstheater Oldenburg, bevor sie Theaterregie bei Amelie Niermeyer am Mozarteum Salzburg studierte. 2014 erhielt sie den Kurt-Hübner-Regiepreis für ihre Diplominszenierung *Der Junge in der Tür* am Staatstheater Wiesbaden. Sie arbeitet als freie Regisseurin u.a. am Maxim Gorki Theater Berlin, Ballhaus Naunynstraße Berlin, Staatstheater Oldenburg und am Nationaltheater Brno.

JW was born in Freiburg. Before attending university she worked as an assistant director at Theater Freiburg and Theater Basel. In England she studied Drama and Media at the University of Surrey. She was then an assistant director at Staatstheater Oldenburg before studying Theatre Directing with Amelie Niermeyer at the Mozarteum Salzburg. In 2014 she was awarded the Kurt Hübner Director's Prize for her diploma production *Der Junge in der Tür* at Staatstheater Wiesbaden. She works as a freelance director at theaters including Maxim Gorki Theater Berlin, Ballhaus Naunynstraße Berlin, Staatstheater Oldenburg and the National Theatre Brno.

Impressum

Herausgeber*innen: Elisa Liepsch, Julian Warner, Matthias Pees
Redaktion: Elisa Liepsch, Julian Warner
Korrektorat & Schlusslektorat: Miriam Loy, Anna McCarthy, Patrick Augustin
Übersetzungen: ehrliche arbeit, Patrick Augustin, Isolde Schmitt, David Tushingham, Lisa Wegener
Gestaltung & Satz: Bureau David Voss
Künstlerischer Font: Karo Akpokiere
Produktion: Druckhaus Köthen

Abbildungsverzeichnis

S. 10 Lothar Lambert, *1 Berlin-Harlem* (1974), Filmstill, © Lothar Lambert
S. 138 Harold Offeh, *The Mothership Collective*, Alien Broadcasting Corporation,Performance, 2006, © Harold Offeh
S. 143 Sutapa Biswas, *Flights of Passage* (2015), © Sutapa Biswas. All rights reserved, DACS 2017. Detail. Installation shot, Tate Britain, UK.
S. 150 Larry Achiampong, *Voyage of the Relic Traveller* (2017) 4k video still, © Larry Achiampong
S. 222 Malte Wandel, *Blumenstrauss, ehemaliges Wohnheim, VEB Glasseidenwerk* (2017), Oschatz, © Malte Wandel
S. 226 Malte Wandel, *Nelson Munhequete* (2017), Oschatz, © Malte Wandel
S. 230 Malte Wandel, *Weg zum ehemaligen Wohnheim, VEB Glasseidenwerk* (2017), Oschatz, © Malte Wandel
S. 234 Malte Wandel, *Nelson Munhequete, Parkplatz* (2017), Oschatz, © Malte Wandel
S. 238 Malte Wandel, *Nelson Munhequete, ehemaliges Wohnheim, VEB Glasseidenwerk* (2017), Oschatz, © Malte Wandel
S. 242 Malte Wandel, *Sträucher, ehemaliges Wohnheim, VEB Glasseidenwerk* (2017), Oschatz, © Malte Wandel

Print-ISBN 978-3-8376-4340-4
PDF-ISBN 978-3-8394-4340-8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über *http://dnb.d-nb.de* abrufbar.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *http://www.transcript-verlag.de*
Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: *info@transcript-verlag.de*



